



HERDER

ET LA

RENAISSANCE LITTÉRAIRE EN ALLEMAGNE

AU XVIII[e] SIÈCLE

PAR

CHARLES JORET

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES
PROFESSEUR AGRÉGÉ D'ALLEMAND AU LYCÉE CHARLEMAGNE
DOCTEUR ÈS LETTRES

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1875

HERDER

A MESSIEURS

Alfred MÉZIÈRES

ET

SAINT RÉNÉ TAILLANDIER

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

HERDER

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Loi des finales en espagnol. Nogent-le-Rotrou, 1872.

Du C dans les langues romanes. A. Franck, Paris, 1874.

Ouvrage auquel l'Institut a accordé la moitié du prix Volney en 1874.

De rhotacismo in indoeuropæis ac potissimum in germanicis linguis. A. Franck, Parisiis, 1875.

Pour paraître prochainement :

Étude sur le patois normand du Bessin, suivie d'un Dictionnaire étymologique.

La littérature allemande en France au XVIIIe siècle.

Paris. Typ. A. Parent, rue Monsieur-le-Prince, 31.

HERDER

ET LA

RENAISSANCE LITTÉRAIRE EN ALLEMAGNE

AU XVIIIe SIÈCLE

PAR

CHARLES JORET

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DES HAUTES-ÉTUDES
PROFESSEUR AGRÉGÉ D'ALLEMAND AU LYCÉE CHARLEMAGNE
DOCTEUR ÈS LETTRES.



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1875

A MESSIEURS

Alfred MÉZIÈRES

ET

SAINT RÉNÉ TAILLANDIER

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

PRÉFACE

« La littérature des temps modernes, dit Herder (1), a tellement revêtu une forme latine que si on voulait, même en Allemagne, se regarder pour quelques instants comme appartenant à un autre temps et à une autre civilisation, on ne pourrait en méconnaître la forme toute romaine. » Ce fait, que déplore le célèbre écrivain, était la conséquence fatale du mouvement qui entraînait les esprits depuis le XVIe siècle. L'étude de l'antiquité avait inspiré le désir d'imiter les chefs-d'œuvre qu'elle avait produits. L'Italie donna l'exemple; la France suivit. Pour ces peuples de langue romane toutefois, — surtout pour le premier — imiter les Anciens, c'était encore, dans une certaine mesure, rester fidèle aux traditions nationales. Il n'en fut pas de même quand ce fut l'Angleterre et l'Allemagne qui les prirent pour guides. Là se rencontrait une autre civilisation, un idiome d'origine différente, d'autres traditions; la guerre était inévitable entre ces éléments opposés; elle commença presque aussitôt, et ce qui devait la rendre plus nécessaire et plus inévitable, c'est que, de l'autre côté du Rhin en particulier, ce fut moins les Anciens que leurs disciples d'Italie ou de France qui servirent de modèles.

Trois grands noms surtout s'attachent en Allemagne à cette lutte mémorable : Klopstock, Lessing et Herder. Mais si leurs efforts réunis étaient nécessaires pour en assurer le succès, tous trois n'ont pas contribué dans la même mesure à l'œuvre

(1) *Sæmmtl. Werke. — Zur schœnen Literatur und Kunst*, II, 137.

commune. L'esprit national était trop affaibli, les traditions du passé trop oubliées, l'influence étrangère trop puissante, pour que la littérature allemande pût être restaurée sans de longs efforts. Ce fut l'erreur de Klopstock de ne pas le comprendre. Esprit spéculatif et complètement dépourvu de sens pratique, il crut qu'il suffisait de le vouloir, pour créer une poésie nationale, et il eut le tort plus grand encore de ne s'inspirer pour le faire que de traditions de convention et d'une mythologie d'emprunt. Son œuvre ne fut pas inutile toutefois : toute fausse qu'en peut paraître la conception, sa Messiade eut l'incontestable mérite de montrer, à cette époque d'affaissement, ce dont était encore capable la Muse allemande; et ses odes, en chantant la religion et la patrie, anoblirent par la grandeur du sujet la poésie nationale, en même temps qu'elles donnaient à la langue une harmonie inconnue.

Wieland, qui vint après, parut bien, il est vrai, par l'imitation de l'étranger, vouloir ramener en arrière la poésie allemande; mais ce retour vers le passé est plus apparent que réel; d'ailleurs la grâce de ses conceptions, le charme de ses écrits, qui en fit la lecture favorite des contemporains, servit à répandre le goût de la littérature nationale, et la releva aux yeux mêmes de ses anciens détracteurs. Toutefois il était réservé à la critique d'en préparer l'affranchissement définitif, en montrant au génie allemand la voie où il devait s'engager : ce fut Lessing qui entreprit cette tâche glorieuse et difficile. Avec lui la lutte, qui jusque-là s'était bornée à quelques attaques générales, commence en réalité et se précise, pour se continuer sans interruption pendant un quart de siècle.

Des principaux genres littéraires, l'épopée est interdite aux modernes; pour ne pas parler de l'ode, le drame seul leur reste sous ses formes diverses. C'est dans le drame aussi que révèlent le mieux aujourd'hui les aptitudes poétiques des s nations; et réformer son théâtre, c'est le moyen le

plus sûr de changer le goût littéraire d'un peuple. Là plus qu'ailleurs aussi s'était fait sentir en Allemagne l'influence française ; c'étaient les œuvres de nos tragiques que l'on jouait sur les scènes allemandes, ou tout au plus les pièces anglaises faites sur le même modèle ; c'était notre système dramatique en un mot qui régnait de l'autre côté du Rhin. Lessing comprit que c'était de ce côté aussi que devait porter la réforme, et désormais ses efforts n'eurent qu'un but : détruire l'influence française qui empêchait de fonder un théâtre national en Allemagne ; substituer à l'imitation de nos auteurs dramatiques celle des poëtes anglais dont le génie était plus conforme à l'esprit allemand ; enfin remplacer peu à peu les pièces étrangères par des œuvres originales. Les *Lettres sur la littérature contemporaine* commencèrent l'attaque contre le goût français ; la *Dramaturgie de Hambourg* continua le débat en l'élargissant ; en même temps *Miss Sara Sampson, Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* donnèrent le premier modèle d'œuvres originales, sinon toujours véritablement nationales. Cependant, malgré ce qu'il avait fait, il ne fut pas donné à Lessing d'achever la réforme qu'il avait entreprise, et elle ne devait pas même rester longtemps renfermée dans les bornes qu'il avait cru pouvoir lui assigner.

Tout adversaire qu'il était de l'école classique, en effet, Lessing était resté fidèle au culte et à l'imitation des Anciens ; ce qu'il reprochait même à nos écrivains dramatiques, c'était précisément de ne leur ressembler que par quelques qualités extérieures, d'en avoir copié la forme, sans en reproduire véritablement l'esprit, de n'avoir enfin suivi qu'en apparence les règles d'Aristote dont il reconnaissait la pleine autorité. Tout autre fut le point de vue de Herder. Non moins admirateur des Anciens que Lessing, il ne veut point comme lui toutefois que le poëte moderne les imite, mais seulement qu'il se forme par leur étude pour créer à son tour, comme ils l'ont fait eux-mêmes : ce qu'il lui demande, c'est d'être av

national, c'est-à-dire, comme il l'explique lui-même, « d'écrire pour le peuple et dans le goût du peuple. » De là la nécessité de remonter aux traditions du passé, aux légendes populaires.

Deux poëtes paraissaient à Herder devoir à cet égard servir de modèles à la nouvelle génération : Ossian, — de l'authenticité duquel il ne douta jamais, — le barde inspiré d'un passé de gloire et d'héroïsme ; Shakspeare, le créateur du drame moderne, le poëte national de l'Angleterre. Lessing aussi recommandait aux contemporains l'imitation de Shakspeare, mais moins comme génie national que parce qu'il avait eu l'intelligence la plus profonde du théâtre. L'admiration de Herder pour le tragique anglais a un tout autre caractère. Si Shakspeare lui paraît si grand, c'est qu'il est le représentant de la poésie du Nord, le poëte par excellence des races germaniques, le créateur d'un drame non moins admirable, — quoique différent, — que celui de Sophocle. Déjà Gerstenberg avait opposé le théâtre de Shakspeare à celui des Grecs, et il était allé jusqu'à faire au grand tragique un mérite de n'avoir point connu ou d'avoir dédaigné les règles des Anciens pour ne s'inspirer que de son génie. On le voit, Lessing était dépassé. Être original, voilà maintenant ce qu'on exigeait avant tout des écrivains ; c'était les convier à secouer tout joug et à ne relever que d'eux-mêmes. En voulant renverser les entraves du *classicisme*, on avait supprimé en même temps toute règle et absous par avance les excès de la médiocrité.

La révolution tentée par Lessing eût été compromise s'il ne s'était trouvé un poëte véritable, qui, au milieu de la foule ardente à détruire, sut reconstruire et créer. Herder avait ouvert la voie ; Gœthe y entra ; et, mettant en pratique dans *Gœtz de Berlichingen*, ce drame vraiment national, les théories du critique, il compléta son œuvre, et porta le dernier coup à l'école classique en Allemagne. La lutte entre l'esprit allemand et l'influence étrangère, commencée d'une manière inconsciente

par les *Suisses*, reprise par Klopstock, et poursuivie bientôt avec tant d'ardeur par Lessing, se termine ainsi avec Herder et Gœthe par le triomphe définitif du génie germanique sur l'esprit latin de la Renaissance.

C'est l'histoire de ce grand débat que j'ai voulu retracer, en refaisant, à ce point de vue particulier et pendant le tiers de siècle qu'il dure (1740-1773), l'histoire littéraire de l'Allemagne. Dans un ouvrage recommandable, *Lessing et le goût français en Allemagne au* XVIIIe *siècle*, M. Crouslé avait déjà abordé un côté de cette question complexe; il m'était impossible cependant de ne pas revenir, en partie du moins, sur le sujet qu'il avait traité, et qui tient par tant de points à celui que j'ai choisi moi-même. On ne peut comprendre, en effet, Herder sans Lessing, et celui-ci ne s'explique bien souvent aussi que par le premier. Mais c'est de Herder qu'il s'agit surtout ici. De tous les grands écrivains d'outre-Rhin, le célèbre penseur est, je crois, le seul qui n'ait point eu de biographe (1); si, effrayé peut-être par la difficulté de l'entreprise, je n'ai point tenté d'écrire son histoire en entier, j'ai essayé du moins de le montrer dans la vie agitée et inquiète de ses premières années, entouré des hommes illustres, dont il reçoit les leçons ou auxquels il en donne, et de déterminer la part d'influence qui lui revient dans la rénovation de la littérature allemande, jusqu'au jour où, renonçant momentanément à la critique, il s'isole, au milieu de sa solitude de Bukebourg, dans ses travaux de théologie et d'histoire. Heureux si j'avais réussi à faire mieux connaître un écrivain trop dédaigné peut-être de ses compatriotes (2) et encore trop ignoré chez nous; et si dans

(1) Je ne parle point naturellement de H. Dœring, dont l'inexacte et incomplète compilation (*Joh. Gottf. von Herder's Leben*, in-12, Weimar, 1823) ne fait pas connaître un seul fait nouveau.

(2) Depuis que cette étude a été commencée l'attention a paru en Allemagne se reporter sur Herder, et ce retour tardif de faveur a donné naissance à divers travaux dont il sera question plus loin.

cet ouvrage, entrepris il y a de longues années déjà sur des bases plus larges, interrompu depuis par d'autres études, et que les circonstances m'engagent à réduire et à publier aujourd'hui, j'avais pu émettre quelques idées neuves, et fourni à l'histoire générale de la littérature au XVIIIe siècle quelques nouveaux aperçus!

Paris, 1er octobre 1874.

LIVRE PREMIER.

LES PRÉCURSEURS

L'ÉCOLE CLASSIQUE EN ALLEMAGNE
ET LES PREMIERS EFFORTS POUR RESTAURER LA LITTÉRATURE NATIONALE

(1740-1768)

CHAPITRE PREMIER.

L'ÉCOLE CLASSIQUE EN ALLEMAGNE.

Gottsched et les Suisses. — Les écrivains des Bremer Beitræge.

La dernière venue des littératures de l'Europe moderne, la littérature allemande, suivant l'expression de Gœthe, s'est formée à l'école de l'étranger (1), «nous nous sommes réveillés,» dit Herder (2), «quand le soleil était partout à son midi, et s'inclinait déjà, chez quelques nations, vers son couchant. Ainsi, venus trop tard, nous nous sommes faits imitateurs, car nous trouvions nombre de choses à imiter.» Cette imitation fut à la fois un bien et un mal; si elle arrêta, en effet, l'essor de l'esprit allemand, si elle en retarda l'épanouissement et en prolongea, en quelque sorte, l'éducation, elle contribua aussi à lui donner plus de profondeur, elle assouplit la langue, contrainte à être tour à tour l'interprète des sentiments les plus opposés et des civilisations les plus différentes, et en fit cette admirable instrument, sans égal peut-être parmi les idiomes modernes.

C'est en Italie, comme l'on sait, qu'a pris naissance ce mouvement de régénération intellectuelle qui, sous le nom de Renaissance, s'est répandu sur presque toute l'Europe. Les écrivains italiens furent aussi, lors du réveil littéraire de l'Allemagne au XVIIe siècle, les premiers modèles qu'elle se proposa; ce furent, avec leurs imitateurs français et espagnols, ceux dont s'inspirèrent les deux écoles silésiennes; mais bientôt les choses changèrent. L'influence littéraire de l'Italie n'avait pas duré en France; elle y avait bientôt fait place à l'imitation de l'antiquité, et ainsi s'était formée une école poétique qui,

(1) Cf. Goethe, *Dicht. und Wahrh.* l. VII.
(2) Sæmmtl. Werke. *Zur Lit. und Kunst*, XVI, 139.

s'inspirant dans une heureuse mesure de notre esprit national et de celui des anciens, devait, pendant un siècle, s'imposer à l'admiration de l'Europe entière : c'est l'école *classique* dont Boileau fut le législateur. Son influence se fit bientôt sentir en Allemagne, où, depuis le traité de Westphalie surtout, avaient pénétré notre langue et notre civilisation. Canitz traduisit et imita Boileau, dont il opposait le bon sens et les préceptes au mauvais goût et à l'enflure des poëtes silésiens (1). Il devint ainsi le précurseur d'une école poétique timide et sans originalité qui, s'interdisant les grands sujets, dont elle manquait d'ailleurs, se renferma prudemment dans les genres secondaires. Mais imitateurs serviles des formes littéraires employées par nos écrivains, ces « poëtes de chancellerie, » comme les appelle dédaigneusement Herder, méritèrent d'être bientôt oubliés.

Cependant, à l'influence française, toute puissante jusque-là en Allemagne, s'en joignit bientôt une autre. L'école classique avait pénétré en Angleterre, à la suite des Stuarts rétablis. Au milieu des troubles de la révolution, Shakspeare avait été oublié, et Milton, encore vivant, était dédaigné, comme le poëte du parti vaincu. Les écrivains, qui avaient suivi les Stuarts dans l'exil, en rapportèrent l'admiration et le goût d'une littérature que la cour anglaise devait favoriser comme née à l'ombre du gouvernement absolu. Ainsi prit naissance une école poétique nouvelle, classique dans le sens habituel du mot, mais empreinte toutefois de l'esprit anglais, dont Dryden fut le fondateur et Pope le représentant le plus brillant. Ce fut cette école qui influa à son tour sur la litérature allemande, mais tout d'abord sans contrarier l'influence française, d'où elle était elle-même sortie.

Les premiers écrivains allemands qui vont chercher leurs modèles en Angleterre s'inspirent également, en effet, des

(1) Hildebrand, *Die Deutsche Nationalliteratur*, I, 20.— *Journal étranger*, janvier 1757.

poëtes français : tels sont Brockes et Drollinger, qui imitent à la fois Boileau et Pope ; tel est encore Hagedorn, qui fut aussi le disciple fidèle des deux écoles, en même temps que l'imitateur d'Horace. Le Suisse Haller, au contraire, l'auteur du poëme des *Alpes*, relève exclusivement déjà de l'école anglaise.

Une chose cependant manquait alors à l'Allemagne : elle n'avait pas de centre littéraire ni d'écrivain qui se sentît la vocation ou la volonté de s'ériger en chef d'école ; elle trouva enfin l'un et l'autre.

En 1724, un jeune homme de la Prusse orientale, fuyant sa patrie pour échapper au service militaire, était venu chercher un asile à Leipzig (1). Cette ville était alors, par son université, un des foyers principaux de la vie intellectuelle en Allemagne. Laborieux et actif, le jeune Gottsched, c'était le nom du réfugié, ne tarda pas à être nommé d'abord professeur de philosophie, et, en 1730, au moment où Haller et Hagedorn venaient de publier leurs premiers essais, il obtenait la chaire de poésie. Les succès de son enseignement, les relations que lui créait sa qualité de membre de la « Société poétique » de Leipzig, lui inspirèrent l'ambition de relever la poésie allemande de son abaissement, et il ne prétendit à rien moins, en groupant autour de lui les jeunes talents naissants, qu'à fonder, dans sa patrie, une littérature nationale ; entreprise généreuse dont il lui reste la gloire d'avoir eu l'initiative, mais dans laquelle il devait échouer.

Elève de Pietsch, l'un de ces « poëtes de cour, » qui avaient fleuri en Prusse au moment où l'influence française devint toute puissante en Allemagne, Gottsched était avant tout partisan de l'école classique ; il croyait que les Français devaient être pour l'Allemagne ce que les Grecs avaient été pour les

(1) Koberstein, *Grundriss der Geschichte der Nationalliteratur*, 4e éd. p. 981.

Romains (1), et, parmi nos écrivains, celui dont il s'inspira surtout, dont les préceptes font loi à ses yeux, c'est Boileau. Sa manière de voir est celle même du critique français, mais atténuée et obscurcie. Ne connaissant d'ailleurs les anciens que de seconde main, et ne les ayant lus que dans des traductions françaises, les principes de l'école classique moderne devaient être les seuls qu'il reconnût : ce sont eux qu'on retrouve dans sa *Poétique* (1730). Il n'y faut chercher de vues ni profondes, ni nouvelles ; la faculté poétique la plus précieuse, la puissance créatrice de l'imagination, y est méconnue ou regardée comme inutile ; la raison, guidée par les règles, devait y suppléer, et suffisait pour faire une œuvre d'art, épopée, ode ou tragédie, au gré de l'écrivain.

Cependant malgré ce qu'un pareil point de vue a d'étroit, la *Poétique* de Gottsched n'en avait pas moins l'incontestable mérite d'être le premier essai d'une valeur réelle qui eût été fait de l'autre côté du Rhin, pour ramener les règles à un système unique ; et, comme telle, elle inaugure la science de l'art en Allemagne. Mais elle fit plus, elle contribua à répandre les doctrines de l'école classique et en assura la victoire définitive. Le but que Gottsched s'était proposé était atteint : toute opposition avait cessé devant son autorité, et pendant une génération, il exerça sur la littérature allemande pacifiée, une dictature jusque-là sans exemple. Mais le critique devait se survivre à lui-même, et son influence, longtemps toute puissante, fut détruite par les attaques d'une école rivale qui se fit de la poésie une idée plus juste et plus haute.

Dès 1719, cinq ans avant l'arrivée de Gottsched à Leipzig, deux jeunes Suisses, Bodmer et Breitinger, avaient formé le

(1) Hettner, *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, III, 349. Je ne saurais trop reconnaître ici tout ce que je dois à cet excellent ouvrage, qui unit à l'étude consciencieuse des sources la sûreté du goût et la justesse des appréciations.

(2) Koberstein, *Id.*, 1184.

projet de faire de Zurich, leur patrie, un centre littéraire; ils y réussirent d'abord, mais bientôt les membres de l'association poétique qu'ils avaient fondée se dispersèrent, et les fondateurs restèrent isolés. Unis toutefois par la communauté la plus étroite de vues et de travaux, ils n'en continuèrent pas moins leur œuvre. Ce fut de cette association que sortirent, vers 1740, les deux ouvrages destinés à faire connaître leurs principes, le *Traité du Merveilleux* de Bodmer, et la *Poétique critique* de Breitinger, le vrai code littéraire de l'école suisse. La *Poétique* de Breitinger marque un progrès réel sur celle ds Gottsched; il ne s'agit plus ici de savoir par quels procédés l'écrivain peut arriver à faire, à volonté, un poëme d'une espèce donnée; ce que l'auteur recherche avant tout, c'est la nature même et l'essence de la poésie, et s'il ne parvient pas à les déterminer, il a du moins fait faire un pas à la critique en mettant l'invention poétique au-dessus de la règle, et en rendant à la puissance créatrice de l'imagination ses droits imprescriptibles. C'est en partant de ce point de vue qu'il trouve la vraie source de toute poésie dans le merveilleux, « pourvu toutefois qu'il soit vraisemblable, » condition nécessaire pour qu'il touche à la fois et soit cru du lecteur. C'était d'une manière obscure et détournée reconnaître les droits de l'idéal dans l'art et la nécessité d'un sujet qui, en parlant à la fantaisie et au cœur, fût renfermé dans les limites du vrai. Mais bientôt aussi Breitinger, revenant aux principes de l'ancienne école, faisait de l'utilité morale une des conditions de toute œuvre littéraire et ne voyait, dans la poésie en particulier, qu'un chemin plus agréable et semé de fleurs pour arriver à la vérité philosophique (1).

La théorie de Breitinger et celle de Gottsched étaient trop différentes pour qu'ils tardassent à se diviser. Jusque là, ils étaient restés unis dans la guerre qu'ils faisaient aux poëtes

(1) Hettner. *Id.* III. 369. — Gœthe, *Dichtung und Wahrheit*, l. VII.

de la seconde école silésienne. Leur point de départ n'était pas non plus aussi différent qu'il le parut par la suite. Gottsched n'était point à l'origine admirateur aussi exclusif des écrivains français qu'il le devint plus tard ; il fit traduire le *Spectateur* et il devait refaire lui-même le *Caton* d'Addisson. Les *Suisses*, de leur côté, s'inspirèrent tout d'abord presque autant des auteurs français que des écrivains anglais ; mais leur prédilection pour ces derniers ne tarda pas à se manifester. « Addison, dit Breitinger, avait mon cœur ; avec lui, je suis sorti de mon obscure retraite, et j'ai fait mes premiers pas au milieu de la société des hommes. » Aussi la différence d'opinion des deux écoles éclata bientôt.

On sait quel rôle ont joué, au commencement du siècle dernier, les revues anglaises dans la littérature ; leur influence ne se borna pas à l'Angleterre, elle se fit sentir aussi sur le continent, où elles furent presque aussitôt connues ; au sortir de la lecture d'une traduction française du *Spectateur*, Bodmer conçut le projet de fonder, avec Breitinger, une revue semblable. Elle parut en 1721, sous le nom de *Discours des Peintres* (Discurse der Maler) ; elle était dédiée à « l'auguste *Spectateur* de la nation anglaise. » Les *Discours* parlaient un peu de tout, de l'amitié et de la crainte de la mort, du style et de l'éducation des enfants, de la vie future et de l'influence pernicieuse de la libre pensée, de la modestie et de la bizarrerie dans le costume, de l'enflure de Lohenstein et de Hoffmannwaldau, et de sujets de morale, d'histoire et de littérature (1). La nouvelle revue fit fortune ; c'était un moyen d'action que Gottsched ne pouvait négliger. En 1725, il leur opposa les *Critiques raisonnables*, suivies bientôt (1728-1729), de l'*Honnête Homme* (Der Biedermann). La publication de ces recueils est un événement important dans l'histoire des lettres allemandes ; c'était le premier appel fait à la nation et surtout

(1) Hettner, *Id.*, III, 312.

aux classes moyennes, jusque-là oubliées ou dédaignées par la littérature. Ce fut dans ces revues aussi que se manifesta d'abord l'opposition des *Suisses* et des *Saxons*. Les deux partis avaient, malgré quelques froissements, vécu d'abord en paix. Bodmer et Breitinger avaient plus d'une fois fait l'éloge de Gottsched, et Gottsched ne parlait le plus souvent qu'avec estime des critiques de Zurich. L'accord cessa le jour où les Suisses, ne se contentant plus des écrivains de l'école classique anglaise, allèrent chercher leurs modèles plus haut dans le passé. Addison avait un des premiers rappelé l'attention sur Milton, oublié au milieu des disputes de la Restauration, Bodmer eut la pensée de le traduire. N'était-ce pas le poëte qui devait le mieux montrer ce que peuvent le merveilleux et l'imagination, dont les Suisses faisaient la condition première de toute poésie! La traduction parut en 1737; Gottsched la loua d'abord tout en faisant ses réserves sur le poëte. Ce n'était pas le compte de Bodmer qui professait pour Milton une admiration sans bornes. Ainsi se manifesta d'abord l'opposition depuis longtemps secrète des deux écoles; elle éclata définitivement quand parurent, en 1740, les ouvrages critiques de Bodmer et de Breitinger; elle était d'ailleurs inévitable. Du moment qu'elles voulaient faire triompher leurs doctrines littéraires, c'était une nécessité pour chacune des deux écoles d'attaquer le parti contraire. Gottsched commença la guerre. Son disciple Schwab venait de fonder (1741) les *Amusements de l'Esprit* (Belustigungen des Verstandes und Witzes). La nouvelle revue attaqua avec violence les Suisses; ceux-ci répondirent : la dispute devait durer plus de dix ans (1).

Quelque stérile qu'ait été cette querelle célèbre, elle n'en a pas moins une importance historique considérable; c'étaient deux influences opposées qui étaient en présence; les Suisses

(1) Hettner, *Id.*, III, 375.

et les Saxons étaient sortis sans doute de l'école classique, mais Gottsched était resté attaché à ce qu'avait de plus étroit le *classicisme français*. Bodmer et Breitinger, en s'inspirant des écrivains anglais, dont la critique était plus large, en se pénétrant de l'esprit populaire des revues et surtout en cherchant des modèles en dehors de l'école classique, contribuèrent à affranchir la poésie allemande du joug de la règle, et à en élargir l'horizon; ils continuèrent ainsi, par la critique, ce que Brockes, Hagedorn et Haller avaient fait par l'imitation des modèles anglais, ils favorisèrent et annoncèrent le réveil de l'esprit national. C'est là qu'est leur mérite et ce qui fit leur force. Aussi, isolés d'abord dans leur querelle contre Gottsched, ils trouvèrent bientôt des auxiliaires jusque dans l'Allemagne du Nord, tandis que leur adversaire se voyait peu à peu abandonné de ses partisans.

En 1744, quelques-uns des disciples de Gottsched refusant de s'associer plus longtemps aux rancunes de leur maître, et mécontents de la faveur qu'il montrait aux talents les plus médiocres, se séparèrent de lui, et fondèrent, pour leur servir d'organe, les *Nouvelles Contributions pour servir au plaisir de l'intelligence et de l'esprit* (Neue Beitræge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes) (1). Les *Bremer Beitræge*, c'est ainsi qu'on désigne le plus souvent la nouvelle revue du nom de la ville où elle se publia, se distinguèrent des publications périodiques précédentes, en ce qu'ils ouvraient leurs colonnes, non-seulement à des articles de critique, mais encore à des œuvres purement littéraires. Aussi eurent-ils pour collaborateurs tous les poëtes du jour : Zachariæ, imitateur parfois heureux de Pope et de Boileau, auteur du *Renommist* et d'autres épopées comiques un instant célèbres ; le satirique Rabener, écrivain respectable, dont les qualités morales, sinon le talent, eurent l'assentiment unanime des contemporains;

(1) Koberstein. *Id.*, 905.

Gellert, que Frédéric II trouvait le plus raisonnable des *savants* allemands, poëte honnête et trop tôt dédaigné, moraliste aimable et tolérant, qui aurait mérité non moins que Mélanchton le surnom de *Præceptor Germaniæ*, et qui partage avec Rabener l'honneur d'avoir été, au siècle dernier, le premier poëte allemand populaire dans sa patrie et célèbre à l'étranger (1). Tels furent les principaux collaborateurs de la nouvelle revue ; autour d'eux se groupèrent d'autres noms moins connus, et, pendant près de dix ans, elle fut l'organe des jeunes talents qui parurent alors dans l'Allemagne du Nord. Ces écrivains n'avaient ni programme rigoureux, ni visées bien hautes ; unis entre eux par les liens d'une étroite amitié (2), partisans sincères de la morale, ils regardaient comme leur mission poétique « de défendre et d'exalter la vertu et d'être les éducateurs du peuple ; » quant à leurs doctrines littéraires, elles n'ont rien d'exclusif, et si par leurs tendances ils se rapprochent des Suisses, s'ils subirent chaque jour davantage l'influence anglaise, ils relèvent tout autant de l'école française ; elle les reconnut aussi pour siens, et le *Journal étranger* s'empressa de traduire ou d'analyser leurs œuvres principales (3).

CHAPITRE II.

KLOPSTOCK ET LA POÉSIE RELIGIEUSE ET PATRIOTIQUE.

En 1748 parurent dans les *Bremer Beitræge* les trois premiers chants d'un poëme épique sur le Messie ; l'auteur ne s'était pas nommé, mais on sut bientôt qu'ils étaient l'œuvre d'un jeune

(1) Hettner, *Id.*, 404 et passim.— Gœthe. *Id.*— *Journal étranger*. année 1754.
(2) Voir l'ode de Klopstock « à Wingolf ».
(3) Voir surtout les années 1754. 1755. 1756.

poëte de Quedlinbourg, F. Gott. Klopstock (1), naguère encore étudiant à Leipzig et à Iéna. L'admiration qu'ils excitèrent fut immense ; on ne se demanda point si une épopée était possible en plein dix-huitième siècle, ni ce que pourrait devenir ce poëme à peine commencé ; on ne voulut y voir que le début grandiose d'une œuvre destinée à être pour l'Allemagne, sinon plus encore, ce que le *Paris Perdu* avait été pour l'Angleterre. Cette admiration s'explique sans peine ; Klopstock avait eu la bonne fortune de rencontrer la seule veine poétique presque qu'il fût alors possible d'exploiter. « L'idéal, dit Gœthe, s'était refugié du monde dans la religion » (2) ; ce fut là que Klopstock alla le chercher. Un poëte de Halle, Pyra, dans son *Temple de la Poésie,* avait, quelques années auparavant (1737), fait de la bible et des croyances chrétiennes la source où devait puiser toute vraie poésie (3) ; et Klopstock lui-même dans un discours qu'il prononça en quittant l'université de Schulpforte avait exprimé la même pensée : le *Messie* venait remplir ce programme. Il s'adressait à tous les esprits qu'effrayaient les progrès de la libre pensée, au moment où elle venait de s'asseoir sur le trône avec Frédéric ; c'était plus qu'une réfutation de l'incrédulité, c'était une glorification, dans un de ses dogmes les plus mystérieux, du christianisme, en même temps qu'un appel au sentiment religieux, une consolation pour les âmes tendres et croyantes qu'attristait l'avénement du « règne de la raison. » Klopstock se trouva ainsi tout d'abord le représentant du parti religieux en Allemagne, le chef de l'opposition contre la libre pensée qui menaçait, comme en Angleterre et en France, de pénétrer dans la littérature ; le piétisme surtout, jusque là impuissant à produire aucune œuvre littéraire de quelque importance, salua en lui, avec joie, un interprète de ses secrètes

(1) Né en 1724.
(2) Gœthe, *Dichtung und Wahrheit,* l. VII.
(3) Hettner, *Id.*, IV, 99.

aspirations. Quelques croyants plus sévères, sans doute, trouvèrent à blâmer dans la conception du poëme, mais leurs critiques passèrent inaperçues au milieu de l'admiration générale. La puissance de conviction qui animait l'œuvre de Klopstock avait conquis tous les cœurs, son enthousiasme gagna la nation tout entière; son poëme apparut comme une révélation nouvelle, et il ne manqua pas de gens pour lesquels il devint un livre de dévotion, une lecture édifiante qu'ils réservaient pour certaines époques de l'année. Les mondains eux-mêmes furent entraînés, tant l'admiration qu'inspirait cette œuvre puissante s'imposait à toute l'Allemagne !

Mais nulle part la publication de la Messiade ne causa un enthousiasme aussi grand qu'à Zurich; elle offrait aux Suisses ce qu'ils avaient été incapables de produire, une œuvre qui fut la confirmation manifeste de leurs théories. Klopstock les reconnaissait d'ailleurs ouvertement pour ses maîtres. « Je n'étais qu'un jeune homme, » écrivait-il à Bodmer, avec lequel il entra bientôt en relation, « tout à mon Virgile et à mon Homère, et m'irritant en secret des écrits des Saxons, quand les vôtres et ceux de Breitinger me tombèrent dans les mains. Je les lus ou plutôt je les dévorai; et si Homère et Virgile étaient à ma droite, j'avais vos écrits à ma gauche, afin de pouvoir les feuilleter sans cesse... Et quand Milton, que, sans votre traduction, je n'aurais peut-être connu que trop tard, me tomba entre les mains, alors le feu qu'Homère avait allumé dans mon âme se changea en flamme et m'exalta à chanter les Cieux et la Religion... Combien de fois, ajoutait-il, j'ai admiré et contemplé en pleurant, le portrait que, dans votre éloge critique, vous avez fait du poète épique, comme César celui d'Alexandre. »

Bodmer s'était empressé d'annoncer en Allemagne et à l'étranger le nouveau poëme, qu'il combla des plus grands

(1) Lettre à Bodmer (1748). H. Dœring. *Klopstocks Leben*, 71.

éloges ; mais ce ne fut pas assez pour lui, il n'eut point de repos qu'il n'eût attiré le jeune poète en Suisse. Précepteur depuis quelque temps à Langensalza, attristé par une passion malheureuse, Klopstock accepta avec empressement l'invitation qui lui était faite, et au mois de juin 1750 il arriva à Zurich. La joie fut grande d'abord des deux côtés (1) ; cependant la bonne intelligence entre le *maître* et l'*élève* ne dura pas longtemps ; Bodmer se scandalisa de la légèreté de Klopstock, qui répondait si peu à la haute idée qu'il s'était faite du chantre du Messie (2) ; le poète, à ce qu'il semble, fut de son côté assez peu satisfait du critique ; une rupture était inévitable et bientôt Klopstock quitta la Suisse, sans s'être réconcilié avec Bodmer.

Mais s'il eut désormais moins d'estime pour l'homme, celui-ci ne sentit jamais diminuer son admiration pour l'écrivain ; elle ne resta pas stérile. Dans le commerce du jeune poète, Bodmer avait senti se réveiller en lui son ardeur poétique. Il se mit aussitôt à l'œuvre, et comme s'il eût tenu, suivant le mot de Uz, à corrompre comme poète le goût qu'il avait voulu corriger comme critique, il reprit l'idée qu'il avait eue autrefois de faire une épopée dont le déluge serait le sujet, et en 1753, l'année même où parurent le quatrième et le cinquième chant de la Messiade, il publia sa *Noachide*, « symbole des flots poétiques qui allaient submerger le Parnasse allemand (3). » C'était le premier de ces poëmes bibliques, de ces *Patriarchades* sans nombre, dont le Messie fut le point de départ, et qui devaient trouver des imitateurs jusque dans notre littérature.

Klopstock était arrivé à la gloire et les Suisses triomphaient. Gottsched s'émut de cette réputation naissante et de la vic-

(1) Voir l'ode à « Bodmer. »

(2) Voir à ce sujet la lettre à Zwelger. Lœbell, *Die Entwickelung der deutschen Poesie*, I, 144.

(3) Gœthe, *Dicht. und Wahrh.*, l. VII.

toire de ses adversaires. Schwab, son collaborateur obéissant, attaqua avec violence la Messiade et ce qu'il appelait avec dédain la poésie séraphique. Mais ce n'était point assez; Gottsched voulut opposer au disciple des Suisses un poëte de son école : ce fut de Schönaich, l'auteur d'un *Hermann*, dédié à Voltaire, mais qui n'en fut pas moins presque aussitôt oublié (1). Cependant Gottsched ne se rebuta point; et, n'hésitant pas à faire violence à l'opinion, il fit couronner son protégé par l'Académie dont il était président. C'était combler la mesure. Sa querelle avec le directeur du théâtre de Leipzig avait déjà bien nui à sa considération; cette dernière démarche acheva de le faire tomber dans le décri : malgré ses efforts pour conserver son influence, il vécut désormais dédaigné, et mourut en 1766 encore plus méprisé qu'oublié. L'école classique dont il avait été le champion en Allemagne ne devait pas lui survivre.

Cependant Klopstock avait eu le plus grand bonheur qui pût arriver à un poëte pauvre et nécessiteux; sur la recommandation du comte Bernstorff, le roi de Danemarck Frédéric V, l'appela à sa cour et lui assura une pension de 400 thalers (2). Le poëte accepta une proposition qui lui offrait, sinon la fortune, du moins les loisirs nécessaires pour achever sa Messiade; il devait rester à Copenhague jusqu'à la chute de Bernsttorf en 1770. Toutefois la continuation de son poëme ne l'occupait point seul dans sa studieuse retraite (3), il y publia bientôt ses premières odes. Elles n'excitèrent pas moins d'admiration que la Messiade, et cette admiration devait être plus durable. Génie essentiellement lyrique, l'ode était le genre de poésie qui convenait le mieux à Klopstock.

(1) Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, 354.

(2) H. Dœring, *Klopstock's Leben*, 121.

(3) Le quatrième et le cinquième chants avaient paru en 1753, en 1758 il publia les cinq suivants; les dix suivants ne virent le jour qu'en 1773.

Le sentiment qui le dominait et son enthousiasme spiritualiste y trouvaient leur expression véritable. Nature musicale, s'inspirant avec bonheur des mètres des anciens, exerçant sur sa propre langue un empire plus grand que ne l'avait encore fait jusque-là aucun poëte de sa nation, il chanta dans un langage digne et élevé les grands objets qui l'inspiraient : la religion (1), l'amour (2), l'amitié (3), la patrie (4). Par là son influence ne fut pas moindre que par la publication de la Messiade ; mais, après avoir été bienfaisante, elle devait devenir nuisible et funeste.

Les premières œuvres de Klopstock étaient loin d'être irréprochables ; pour ne parler ni des longueurs de la Messiade, ni du manque presque absolu d'action qui y règne, un défaut inhérent à tout ce qu'il a écrit, c'est l'abus du sentiment, une certaine obscurité dans l'expression et l'indécision dans la peinture des objets qui tient à son manque presque complet de sens plastique. Les influences qu'il subit après son arrivée à Copenhague contribuèrent encore à exagérer ces défauts. A son passage par Hambourg, il avait fait la connaissance de Méta Moller ; elle devint sa fiancée, et en 1754 il l'épousa ; mais elle mourut au bout de quatre ans, le laissant en proie à une profonde douleur. Peut-être cette disposition d'esprit ne fit-elle que développer son penchant à la *sentimentalité* ; désormais elle déborde dans ses œuvres ; elle trouva encore un nouvel aliment dans l'étude qu'il fit depuis son arrivée en Danemarck de deux écrivains célèbres du temps, Richardson et Young.

En 1740, Richardson avait publié *Pamela* ; elle fit sensa-

(1) Voir les odes : *An den Erlöser*, *an Gott*.
(2) Voir les odes : *An Fanny*, *an Cidli*, *Die Braut*, *etc.*
(3) Voir l'ode *à Wingolf*. Klopstock dit lui-même dans l'ode *Die Braut* :

L'amitié et la vertu
Doivent être l'objet de tes chants.

(4) Voir les odes : *Heinrich der Vogeler*, *Die beiden Musen*, *etc.*

tion ; mais l'admiration fut bien autrement grande quand parut en 1748, l'année même où Klopstock écrivit les trois premiers chants de la Messiade, son roman de *Clarisse Harlowe*. Si l'enthousiasme fut grand en Angleterre, il fut plus grand encore peut-être parmi les lecteurs du continent. Diderot ne craignit pas de placer Richardson à côté d'Homère, d'Euripide et de Sophocle, et Rousseau mettait Clarisse Harlowe au-dessus de tous les romans qui eussent été écrits en quelque langue que ce fût. L'admiration ne fut pas moindre en Allemagne. Paméla venait à peine de paraître que les *Discours des peintres* en recommandaient chaleureusement la lecture ; Gellert alla plus loin, et non content de louer Richardson, il l'imita dans sa *Comtesse suédoise*. Cet enthousiasme ne doit pas nous surprendre ; ce qui nous choque aujourd'hui dans les œuvres de Richardson, les longueurs, l'abus de la morale et de la sentimentalité, était précisement ce qui charmait les contemporains ; toute sa génération versa des larmes sur ses héroïnes et applaudit à la justice poétique qu'il exerça sur leurs persécuteurs. Ce fut par là qu'il charma et séduisit Klopstock. « Qui a lu les ouvrages de Richardson sans désirer connaître cet homme? » s'écriait Diderot ; le chantre du Messie alla plus loin ; il voulut demeurer près de lui ; il rechercha la place de chargé d'affaires du Danemarck à Londres pour vivre dans sa société, et n'ayant pu l'obtenir, il entra du moins par lettres en relation avec le célèbre romancier.

Mais quelle qu'ait pu être l'admiration de Klopstock pour Richardson, elle ne surpassa pas celle qu'il ressentit pour Young, et l'influence que le poëte des *Nuits* exerça sur lui fut bien autrement profonde et puissante. Il y avait d'ailleurs dans leur destinée quelque chose d'analogue, bien fait pour les rapprocher. Young venait de perdre sa femme et sa fille quand il exhala sa douleur dans ses Nuits ; Klopstock y pouvait retrouver un écho de celle que lui avait causée la mort de Méta. Mais son admiration n'avait point attendu jusque-là

pour se manifester; une de ses premières odes était adressée au poète anglais, « devenu son maître ; » c'était comme les prémices d'un enthousiasme qui ne devait faire que grandir. Toute son école le partagea, et le surpassa même. Dans le *Spectateur du Nord*, journal de Klopstock, Kramer proclama Young un génie qui non-seulement était au-dessus de Milton, mais qui parmi les modernes approchait le plus de l'esprit de David et des prophètes. « Après la révélation, ajoutait-il, il ne connaissait pas de livre qu'il aimât davantage, qui occupât les forces de son âme d'une manière plus noble que les Nuits de Young. » Mais on ne s'en tint pas à l'admiration, et bientôt l'Allemagne eut toute une génération pleureuse de *faiseurs de nuits*, imitateurs sans talent et sans goût du poëte anglais.

Ce qui rehaussait aux yeux de Klopstock le mérite de Richardson et surtout de Young, c'est qu'ils étaient chrétiens. L'ardeur de ses convictions religieuses avait parut croître encore après la mort de sa chère Méta, et l'orthodoxie de ses croyances était devenue plus rigoureuse. Il avait jusque-là aimé et admiré les anciens, désormais il les dédaigne et ne leur fait grâce que dans la mesure de leur moralité. « Homère, » dit-il dans son traité de la poésie chrétienne, « si l'on excepte sa mythologie, est déjà très-moral ; mais prendre à sa place les saintes écritures pour guide, c'est monter d'une colline sur une montagne ; » et, dans l'ode intitulée *L'empereur Henri* (1), il déclare que « la religion chrétienne nous élève au-dessus de l'Hémus et de l'Hippocrène. » — « Qu'est-ce que Pindare en comparaison de toi, s'écrie-t-il plus loin, fils de Béthléem, berger vainqueur du Dagonite, rejeton d'Isaï, voyant de Dieu, à qui il a été donné de chanter l'infini ? » Lui-même, « choisi entre tous pour célébrer le Médiateur (2), » « enivré des joies des anges » et « soutenu dans sa mission sainte par

(1) *Kaiser Heinrich*, 1764.
(2) *Stunden der Weihe*, 1748.

la main du seigneur (1), » il ne douta pas qu'il ne fût destiné à régénérer par une inspiration plus haute la littérature de son pays, à en être à la fois le restaurateur et le grand-prêtre. Il avait déjà donné avec le Messie une épopée religieuse à sa patrie ; son poëme n'était qu'à moitié achevé qu'il voulut lui donner un théâtre chrétien.

En 1756 parut la *Mort d'Adam*, « drame bliblique ; » il fut suivi en 1763 de *Salomon* et de *David*. Klopstock, dans la préface de la Mort d'Adam cherche à s'appuyer de l'exemple de Corneille et de Racine ; c'était témérité à lui de prétendre marcher sur leurs traces, et, s'il fallait chercher un précédent à sa tentative, on l'eût bien plutôt trouvé dans le *Joseph*, écrit par Bodmer en 1754, que dans Polyeucte ou Athalie (2). Rien ne rappelle dans les drames de Klopstock la manière ou l'inspiration de nos tragiques, comme rien n'y répond aux exigences de la scène ; pour l'aborder, l'auteur de la Messiade n'avait ni le génie, ni l'aptitude nécessaire. Le manque presque absolu d'action qui se fait déjà sentir dans son poëme est encore plus frappant dans ses drames. Deux ans avant l'apparition du premier, un écrivain de Zurich, admirateur de Thomson, Gessner, sorti de l'école de Bodmer et de Klopstock lui-même, avait commencé la publication d'idylles qui furent bientôt célèbres et furent un des premiers ouvrages allemands connus et admirés en France (3). On croirait en lisant la Mort d'Adam que Klopstock a voulu imiter son disciple ; c'est une idylle larmoyante, non une tragédie qu'il a écrite. Quant à *Salomon* et à *David*, s'ils n'ont plus le caractère idyllique, on y trouve la même monotonie de sentiments, l'absence presque complète de tout intérêt tragique et vraiment humain. Il ne

(1) *Der Erlöser*, 1750.

(2) Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtkunst*, IV, 143.

(3) Elles furent traduites presque aussitôt par Huber, et l'on sait que la lecture de l'une d'elles, la mort d'Abel, inspira à Rousseau son Lévite d'Ephraïm. Cf. *Confessions*, l. XI et *Emile*, l. V.

faut pas oublier cependant qu'on rencontre souvent dans ces drames des scènes remarquables, et que le style en est presque toujours d'une simplicité et d'une clarté qui contraste avec celui des odes et des chants de la Messiade écrits à la même époque.

La tentative faite par Klopstock pour créer une tragédie religieuse avait échoué, il ne fut pas plus heureux dans celle qu'il fit pour donner à l'Allemagne une mythologie et un théâtre national. Tout en s'éloignant des anciens, Klopstock n'avait pas oublié qu'ils avaient un avantage qui manquait aux modernes, c'était une mythologie fondée sur les croyances populaires, des légendes héroïques basées sur les traditions du passé ; aussi n'eut-il point de repos qu'il n'eût trouvé un monde de héros et de dieux qui fût, pour la poésie allemande, ce que les héros et les dieux d'Homère avaient été pour les poëtes grecs. Mais où trouver cette mythologie ? On ne pouvait la chercher que dans les croyances religieuses ou dans l'histoire primitive de la nation. Klopstock le comprit, et c'est à ces deux sources qu'il puisa tour à tour. Les légendes bibliques embellissent sa poésie à l'époque où elle fut exclusivement chrétienne ; vers 1766 elles firent place aux légendes du Nord. L'impulsion était venue du dehors. La publication de l'Edda, traduite l'année précédente du français en allemand, en fut la première occasion (1). Cette poésie sombre et grandiose frappa les esprits, et un jeune écrivain du Slesvig, H. W. von Gerstenberg, déjà connu par des chansons légères, publiées sous le nom de *Badinages* (1759), et par sa cantate d'*Ariane à Naxos* (1763), séduit par ce qu'elle avait de sublime et d'austère, s'en inspira, et écrivit *Le Scalde*, poëme dans lequel Thorlang, guerrier rappelé à la vie, évoque le souvenir de sa vie terrestre et raconte l'histoire des anciens Dieux (2) :

(1) La traduction française de Mallet était de 1756. En 1750, G. Schulze avait déjà donné une traduction latine de l'ancienne Edda.

(2) Gerstenbergs *Schriften*, II, 87.

premier écho de cette *poésie bardique*, dont ce chant est resté le monument le plus original. Klopstock ne devait pas tarder à s'inspirer à son tour des légendes scandinaves, mais elles ne furent pas les seules où il puisa.

Presque en même temps que l'Edda avait paru à Hambourg la traduction d'Ossian. L'attention du public lettré, si vivement excitée en Angleterre au moment où Macpherson publia ses prétendus chants du barde écossais, ne le fut pas moins en Allemagne. Le penchant du siècle, qui portait Rousseau à chercher dans un état supposé de nature les bases et l'origine du contrat social, et avait fait la fortune des idylles de Gessner, trouvait ici une pleine satisfaction. On rêvait, au milieu des raffinements de la civilisation et d'une société corrompue, d'un âge d'innocence et de vertu ; on crut en voir l'image dans la glorification de ce passé héroïque. Mais personne ne fut aussi frappé que Klopstock de cette poésie nouvelle et étrange. Il crut retrouver dans ce monde fabuleux des bardes et des scaldes la mythologie nationale qu'il cherchait, quelque chose d'analogue à ce qu'avait été pour la Grèce l'âge des héros et des dieux d'Homère. Il a reconnu lui-même l'influence que l'Edda a exercée sur lui (1), et, dans ses lettres à Denis il ne se lasse point d'admirer Ossian, « ce barde excellent, » dont les chants inspirés sont « autant de chefs-d'œuvre. » Dans son crédule enthousiasme même il ne doutait pas « qu'en cherchant bien, on ne découvrît dans quelque cloître d'Allemagne ou d'Espagne les chants des anciens bardes germaniques conservés par Charlemagne » (2).

En attendant que les monuments en fussent retrouvés, il voulut refaire cette poésie qu'il regrettait ; il lui avait dès longtemps emprunté son costume et son langage, c'est ainsi que l'*Ode à ses amis* était devenue l'*Ode à Wingolf*, que l'art de

(1) Klamer Schmidt, *Klopstock und seine Freunde*, II, 199.

(2) *Briefe von und an Klopstock*, h. g. g. v. Lappenberg. — Lettres du 6 janvier et du 8 sept. 1767.

patiner qu'il avait chanté d'abord sous son vrai nom prit dans ses vers le nom d'*art de Tialf;* maintenant « Braga l'appelle à l'ombre de son chêne » (1), et il ne visite plus que « les sources du bocage, où les cordes de la télyn des bardes font retentir le nom sacré de la patrie » (2). Mais Klopstock ne s'en tint pas à ces emprunts : la *Bataille d'Hermann,* « tragédie accompagnée de chants bardiques, » qu'il écrivit en 1767, devait faire revivre les légendes perdues de l'antique Germanie. Ce choix n'était pas arbitraire. Klopstock ignorait ou dédaignait le Moyen Age ; exilé volontaire en Danemark, plein d'aversion pour Frédéric et ses tendances françaises, les destinées présentes de sa patrie lui étaient indifférentes : il ne lui restait donc pour l'exalter qu'à s'adresser à son passé le plus reculé (3). C'est aussi le temps de la lutte de la vieille Germanie contre les Romains qu'il choisit comme le seul digne d'être célébré par la poésie. Cette époque était sans doute obscure et peu connue, mais c'est par là même qu'elle l'attirait. N'était-il pas d'ailleurs du sang des Chérusques, les vainqueurs de Rome, à qui l'Allemagne devait de n'être pas comme la France à demi-latine? Et ces temps de patriotisme et de liberté n'étaient-ils pas les plus propres à fournir le modèle du drame national qu'il rêvait? Le *bardiet* qu'ils lui inspirèrent n'en répondit pas mieux à ses vues ambitieuses ; le

(1) *Der Bach,* 1766.

(2) *Der Hügel und der Hain.*

(3) Le peintre Füssli a, dans une lettre pleine d'humour, jugé avec autant de bon sens que de sévérité l'entreprise chimérique de Klopstock de créer un théâtre national chez un peuple qui ne savait pas ce que c'était que la patrie : « Citoyen... Patrie... Liberté... dit-il, si au moins Klopstock était Suisse, mais où est la patrie d'un Allemand ? Est-ce en Souabe, dans le Brandebourg, en Autriche ou en Saxe ! Est-ce dans les marais qui ont englouti les légions romaines de Varus ? Un Français — malédiction sur lui ! — a plus le droit de parler de patrie qu'un habitant de Quedlinbourg ou d'Osnabruck. De quoi peut être fier un valet, sinon de la livrée de son maître? La liberté, grand Dieu ! la liberté du flatteur de Christian ! » Mars 1775. *Mercks Briefe,* I, 64.

manque d'action s'y joint à l'emphase et à la sentimentalité d'Ossian, et Schiller n'y a vu avec raison qu'une « production sèche et grotesque, sans vie et sans vérité » (1). Les contemporains, sans doute, en jugèrent plus favorablement ; Denis, qui devait s'en inspirer, souhaitait que cette poésie nouvelle fût plus répandue ; bientôt même Kretschmann, complétant l'œuvre de Klopstock, créa, dans son *chant de Rhingulph le Barde*, l'épopée bardique, et pendant près de vingt ans cette poésie devait faire retentir de ses « *rugissements* » le Parnasse allemand.

Ainsi, après avoir relevé la littérature nationale, Klopstock l'avait égarée dans une voie funeste : mais ces erreurs du grand poëte ne peuvent faire oublier ses services ; grâce à lui la Muse allemande avait retrouvé confiance en elle-même et la conscience de sa haute mission ; il avait montré qu'elle pouvait traiter les grands sujets, et n'était pas réduite, comme le lui avait reproché l'auteur des *Lettres françaises et germaniques* (2), à imiter l'étranger et à n'aborder que les genres secondaires. Par là l'influence de Klopstock sur les contemporains fut immense ; précurseur de la révolution littéraire, qui éclata en Allemagne à la fin du second tiers du siècle dernier, s'il n'a pu l'achever, à lui du moins revient le mérite d'avoir préparé l'affranchissement de la littérature nationale.

(1) *Briefwechsel mit Goethe*, p. 180. « Pour ce qui est de la poésie patriotique de Klopstock, » dit encore Füssli dans la lettre citée plus haut si j'en excepte Hermann et Thusnelde et les deux Muses, je la donne au diable. Il me serait, par Dieu, aussi facile d'expliquer le Talmud que de démêler les boucles *glasoriques* des Enhérion et des Filea. Lycophron, prophète de profession et Grec, est plus gai que ces énigmes bardiques. »

(2) Voir le *Journal étranger*, oct. 1757.

CHAPITRE III

WIELAND ET L'AUFKLAERUNG.

La poésie anacréontique. — La libre pensée. — Le roman,

I.

Malgré l'admiration qu'excita tout d'abord la poésie religieuse inaugurée par Klopstock, elle ne régna pas sans partage en Allemagne. A côté d'elle, avant elle même, prit naissance une poésie légère et frivole, avec laquelle elle dut partager l'empire des esprits. Circonstance singulière, ce fut de Halle, ce foyer du piétisme, que sortit cette poésie toute mondaine. En 1738, un jeune homme de Halberstadt, Gleim (1), était venu faire son droit dans cette ville, il s'y lia bientôt avec deux étudiants de son âge, Uz (2) et Gœtz (3), qui partagaient son goût pour la poésie. De cette association devait sortir une nouvelle école qui continua les traditions classiques rejetées par Klopstock.

Cependant les trois amis ne devaient pas rester longtemps réunis ; le moment de la séparation arriva ; et Gleim, sans ressources, alla chercher fortune à Berlin, où avait fleuri à la fin du siècle précédent l'école de Canitz. Mais tout avait changé depuis l'avénement de Frédéric-Guillaume, « le roi soldat » ; et son successeur Frédéric II, malgré les espérances qu'il avait fait concevoir (4), ne devait pas traiter plus favorablement les muses allemandes. Trompé dans son attente, Gleim quitta Berlin, après un court séjour, et se rendit à Postdam ; c'est là qu'il publia ses *Chansons badines* (1744). Elles eurent un succès prodigieux. Tout le monde les lut, ou plutôt, dit Les-

(1) Né en 1719 à Ermesleben près Halberstadt.
(2) Né à Anspach en 1720.
(3) Né à Worms en 1721.
(4) Voir l'ode d'Uz à Gleim en 1742.

sing, les apprit par cœur. L'austère Pyra lui-même fut séduit et Bodmer crut y retrouver la manière et les sentiments d'Anacréon. Cette poésie n'était pas nouvelle toutefois en Allemagne. Gleim avait eu un précurseur dans Hagedorn, le poëte socratique, l'imitateur d'Horace et de Chaulieu; mais il avait su y montrer une grâce inconnue avant lui.

Cependant Gleim ne resta qu'assez peu de temps à Postdam ; la seconde guerre de Silésie venait d'éclater ; il suivit à l'armée un protecteur qu'il s'était fait, puis ce protecteur ayant été tué, il revint à Berlin tenter de nouveau la fortune. Il y resta deux ans jusqu'en 1747, époque où il fut nommé secrétaire de la cathédrale d'Halberstadt. Il se rendit aussitôt dans cette ville, qu'il ne devait plus quitter. Libre désormais de toute inquiétude pour l'avenir, Gleim put se donner tout entier à son double penchant « de faire des vers et du bien » (1). Esprit peu original, mais facile, attentif surtout à suivre le mouvement littéraire en Allemagne, il allait successivement aborder tous les genres. Nature bienveillante, toujours prêt à accueillir et à protéger les jeunes talents qui surgissaient, à louer les écrivains en renom, il se fit bientôt des amis et des clients d'une foule de poëtes que la reconnaissance rendait indulgents pour la faiblesse de ses œuvres. C'est ainsi qu'il exerça sur la littérature allemande une influence considérable ; pendant trente ans on le trouve en rapport avec tous les écrivains, mêlé à tous les événements littéraires du jour, rêvant sans cesse de nouvelles associations, et il ne tint pas à lui qu'Halberstadt ne devînt comme plus tard Weimar l'Athènes de l'Allemagne (2).

Les chansons badines de Gleim furent le premier monument poétique de l'école dont il fut le chef : deux ans plus tard, en 1746, Uz et Gœtz traduisirent Anacréon; c'était donner le maître à côté du disciple ; cet appel aux poëtes du jour

(1) Goethe, *Dicht, u. Wahrh.*, l. VII.

(2) Prutz, *Der Gœttinger Hainbund*, p. 147 .

ne fut pas perdu, et de tous côtés parurent à l'envi les imitations : Weisse, Hagedorn, Zachariæ, Kleist, Lessing lui-même, de Cronegck, Gerstenberg allaient tour à tour s'essayer dans ce genre nouveau ; des femmes elles-mêmes, comme Anna Karsch, devaient s'y faire un nom. « Le Parnasse allemand fut bientôt rempli d'Amours et de Bacchus, de buveurs assis couronnés de roses sous de frais ombrages, de bergers langoureux et de tendres bergères (1). » On ne s'arrêta pas là ; on fit passer dans la vie ordinaire ces jeux de l'imagination ; la gaîté anacréontique fut de bon ton, et les esprits les plus graves s'y associèrent. Pendant le séjour que Klopstock, au retour de son voyage en Suisse, fit, durant l'été de 1750, à Halberstadt, il ne se faisait pas faute avec Gleim et son ami, Klamer Schmidt, de passer ses soirées sous de verts ombrages, et là, la tête et les coupes couronnées de roses, de chanter, au grand étonnement de leur hôte, le vin et les joies de l'amour (2).

Parmi les poëtes de cette école un instant célèbre, Uz mérite une place à part ; imitateur d'Horace, qui après Anacréon fut leur modèle, il continua ainsi l'œuvre de Hagedorn ; comme lui il est l'apôtre de cette philosophie charmante, de cet épicuréisme aimable, dont il donna la théorie dans l'*Art d'être joyeux*. On retrouve aussi dans ses vers l'influence de Pope ; son *Art d'être joyeux* rappelle l'*Essai sur l'homme*, comme le *Triomphe du dieu d'amour* fait penser à l'*Enlèvement de la boucle de cheveux* (3). Peut-être aussi Uz a-t-il emprunté au poëte anglais l'idée de ses *Epîtres en vers*, mais ce sont les préceptes de la critique française qui les ont inspirées.

A côté de Uz, mais au-dessous de lui, vient Goetz, l'auteur de l'*Ile des Vierges*, ce poëte qui eut la rare fortune d'être loué du grand Frédéric. Peut-être y reconnut-il quelques-unes

(1) Hettner, *Id.*, IV, 106.
(2) Kœrte, *Gleim's Leben*, p. 57.
(3) Hettner, *Id.*, IV, 110,

des grâces de ses auteurs favoris; Goetz, qui passa plusieurs années en France, tour à tour comme précepteur et comme aumônier de régiment, est avant tout un disciple de nos lyriques, de ces poëtes faciles, qui remplissent la fin du XVIIe et presque tout le XVIIIe siècle, de Chapelle, de Bachaumont, de La Fare, de Chaulieu, de Gresset, de Bernis et de Voltaire (1).

Cependant la poésie anacréontique, malgré la faveur qui l'accueillit d'abord, ne brilla qu'un jour. Uz ne tarda pas à y renoncer, Goetz persécuté garda bientôt le silence. Un poëte de grand espoir, Gerstenberg, après s'être fait remarquer par ses *Badinages* et par sa cantate d'*Ariane* à *Naxos*, déserta la poésie légère pour celle des bardes et pour le théâtre. Gleim lui-même, après ses *Chansons d'amour* (1749), renonça un instant du moins à un genre qu'il avait remis en honneur, pour chercher ailleurs son inspiration. Il chanta la guerre et devint sentimental avec Klopstock, dont il mit même en vers la *Mort d'Adam* (2). Il revint pourtant à sa première manière, chercha à se rajeunir par l'imitation d'Horace et de Pétrarque, et alla même chercher des modèles jusque chez les Minnesænger : essais peu heureux, et les derniers qu'il tenta dans le genre anacréontique. C'en était fait de cette poésie, quand George Jacobi essaya de la faire revivre, mais il ne parvint pas à l'arracher de l'oubli où elle était tombée ; son exemple ne fut pas imité ; désormais la muse allemande alla chercher plus haut ses inspirations.

C'est parce qu'il sut le faire un jour que Gleim est resté le plus célèbre des poëtes de son école : ce qui le distingue entre tous ses contemporains, c'est son ardent patriotisme, sentiment alors si rare, et son admiration pour Frédéric II ; les succès qui avaient inauguré le règne du grand monarque n'avaient fait que fortifier les sentiments du poëte ; ils lui inspirèrent au début de la guerre de sept ans ses *Chants d'un*

(1) Gervinus, *Id.*, IV, 185.
(2) Kœrte, *Gleim's Leben*, 123.

grenadier, qui sont restés, sinon populaires, du moins célèbres jusqu'aujourd'hui, et sont peut-être son plus beau titre de gloire aux yeux de la postérité. Il ne faut point y chercher un souffle puissant, sans doute ; mais on ne peut y méconnaître un accent de vérité, une ardeur guerrière qui anime et entraîne (1).

Cette sincérité de sentiment a fait la grandeur d'un poëte qui se rattache plus à l'école anacréontique par ses relations avec Gleim que par la nature de son inspiration habituelle. Élevé au milieu des champs, plus tard soldat presque malgré lui, et attristé par un amour sans espoir, Kleist (2) puisa dans sa vie agitée, dans ses aspirations vers le bonheur et le repos, qu'il ne put rencontrer, une profondeur de pensée inconnue avant lui (3). Un hasard décida de sa vocation poétique. Il avait été blessé dans un duel à Postdam (1743), quand Gleim, qui avait entendu parler de lui, alla le voir. Il s'intéressa aussitôt au jeune malade, se fit son lecteur, et l'on conte qu'une hémorrhagie, que détermina un rire trop violent, arraché au blessé par une pièce de vers de Gleim, hâta et favorisa sa guérison (4). C'était à la poésie que Kleist devait la santé, il s'y consacra par reconnaissance. Cependant il n'imita Gleim et ne fut anacréontique qu'à ses heures. Ce fut ailleurs qu'il chercha ses modèles et ses inspirations. Admirateur de Thomson et de Haller, épris d'un amour profond pour la nature, c'est elle qu'il résolut de chanter dans ce qu'elle a de plus aimable, le bonheur des champs (5) ; mais il ne put mener à fin son projet, et il n'écrivit sous le nom de *Printemps* qu'un fragment du grand poëme qu'il méditait. On y retrouve, avec

(1) Herder's, *Werke*. — *Zur Lit. und Kunst*, II, 124.

(2) Né à Cœslin, en Poméranie, en 1715.

(3) Voir les poésies : *An Wilhelmine*. — *Sehnsucht nach der Ruhe*. — *Der gelahmte Kranich*.

(4) *An den Tod*. — Voir Kœrte, *Kleist's Leben*, p. 10.

(5) *Die Landlust*, tel devait être le nom du poëme qu'il projetait.

l'expression de ce qu'il avait aimé et senti, un tableau souvent heureux de la vie occupée et paisible du paysan et des scènes tantôt terribles, tantôt gracieuses, qu'offre la nature dans la plus charmante des saisons.

Kleist fut moins heureux quand, renonçant à la poésie descriptive, il voulut s'essayer dans d'autres genres. Son drame de *Sénèque* est une faible imitation de la mort d'Adam ; et son petit poëme de *Cissides et Paches* ne s'élève guère plus haut. Il y règne cependant un ton mâle et guerrier que lui seul alors pouvait trouver. Cette œuvre inachevée fut son chant du cygne ; le *major*, comme aimait à l'appeler son ami Lessing, mourut peu après, tué à la bataille de Kunnersdorf (1759) : fin héroïque qui devint comme la sauvegarde de sa gloire littéraire (1).

La poésie anacréontique ne lui survécut guère ; il n'en pouvait être autrement ; délassement de quelques esprits cultivés, badinage de convention, sans rapport avec la conduite de la vie, ce n'était qu'un jeu de l'imagination qui pouvait plaire un moment, mais qu'on devait bientôt négliger comme frivole et sans consistance. Il n'en fut pas de même de celle que Wieland opposa à la poésie mystique de Klopstock et de son école ; non moins fugitive peut-être, mais expression de l'esprit de doute du temps, elle puisa dans la conviction qui l'animait une force de vie incontestable, et, en s'adressant aux nombreux lecteurs que fatiguait la monotonie des poëtes séraphiques, elle jouit pendant longtemps d'une immense faveur.

II.

Le septicisme avait fait de grands progrès en Angleterre au siècle précédent : c'était un mouvement de réaction contre la rigueur des croyances établies, en même temps une des conséquences naturelles de l'esprit d'examen favorisé par la ré-

(1) Hettner, *Id.*, IV, 113.

forme. De toutes parts, les dogmes de la religion révélée furent attaqués avec violence, et le *déisme* qu'on leur opposa ne tarda pas à être érigé en système. La corruption qui régnait à la cour des Stuarts ne fit que favoriser les progrès de la *libre pensée*. Non-seulement elle trouva des défenseurs et des apologistes dans Herbert, Chillingworth et d'autres moins connus, mais elle eut dans Rochester un poëte qui s'en inspira (1). Cependant, ce ne fut qu'à la fin du siècle que le déisme acquit une véritable importance. Il venait de trouver dans les découvertes scientifiques et les nouveaux systèmes de philosophie, la base qui lui manquait jusque-là. Newton, en renversant l'ancienne cosmogonie, et Locke, en fondant exclusivement la connaissance sur la perception extérieure et sur l'expérience, avaient ébranlé la croyance en un monde surnaturel, ou du moins changé les idées qu'on s'en était faites jusqu'alors. Désormais, les attaques des *libres penseurs* devinrent plus redoutables, et la lutte s'engagea ouvertement entre les doctrines ébranlées de la théologie, et « l'infaillibilité de la raison. » Le véritable apôtre de la secte, l'irlandais John Toland, dans son *Christianisme sans mystères* (2), avança qu'une religion n'est vraie qu'autant qu'elle est en accord avec la raison, qu'elle ne doit point en dépasser la portée, et que le christianisme en particulier ne saurait jamais la contredire. Ainsi, la révélation était mise à néant, et le rationalisme, considéré comme seul arbitre des croyances religieuses. L'église établie s'émut à bon droit. Toland fut poursuivi, et son livre brûlé à Dublin par la main du bourreau. Mais quelques années après, dans ses *Lettres à Séréna* (la reine de Prusse, Sophie-Charlotte), il recommença ses attaques contre les croyances régnantes, que devaient remplacer les enseignements de la « religion naturelle. » Bientôt, de disciple de Locke qu'il était d'abord, devenu partisan de Spinoza, il voulut

(1) Hettner, *Id.*, I, 33, 40.
(2) *Christianity not mysterious*, 1696.

ériger sa nouvelle doctrine en système religieux, et dans son *Panthéisticon* (1720), il exposa le symbole et la liturgie de cette « religion de l'avenir, » qu'il prétendait substituer au christianisme renversé (1).

Cependant le déisme, quelque retentissement qu'il eût d'abord, n'exerça point d'influence profonde sur la littérature en Angleterre ; il n'en fut pas de même du système moral qui s'y établit, vers la même époque. Tandis que Toland, mettant la raison à la place de la révélation, aspirait à fonder une religion naturelle universelle, Shaftesbury posait les bases d'une morale nouvelle. Dans son livre *De la vertu* (1700), et dans ses *Moralistes* (1708), « la plus belle métaphysique peut-être qu'on ait jamais imaginée » (2), il avait donné comme les prémices de son système ; trois ans plus tard, il l'exposa d'une manière définitive dans les *Characteristics of men, manners, opinions, times* (3). Par l'influence qu'il exerça sur les plus grands penseurs du temps et sur tous ceux, dit Herder (4), « qui ont fait du vrai, du beau et du bien, l'objet exclusif de leurs aspirations, » cet ouvrage a une importance capitale dans l'histoire des idées, au siècle dernier. Nourri de la lecture des anciens, comme eux, Shaftesbury ne sépare pas le beau du bien ; sa morale n'est autre que l'esthétique des mœurs. C'est là ce qui distingue sa doctrine des théories qui l'avaient précédée. Adversaire de Locke, il proclame hautement l'indépendance de la vertu; existant en soi, elle ne dépend « ni de l'habitude, ni même de la fantaisie et de la volonté d'un être supérieur, qui ne peut la déterminer en aucune manière et qui, loin de là, doit être en accord avec elle. » Elle n'est autre que la beauté morale, l'unité et l'ordre intérieur, l'heureux équilibre de toutes les forces et de tous

(1) Hettner, *Id.*, I, 170.

(2) Herder, *Adrastæa* (1801).— *Zur Phil. und Geschichte*, XI, 180.

(3) Hettner, *Id.*, I, 188.

(4) Herder, *Briefe zur Befœrderung der Humanitæt* (1794). Samml. III, 65. Il cite Leibnitz, Diderot, Lessing, Mendelssohn.

les penchants, l'harmonie de la vie. L'amour qu'elle inspire est libre et désintéressé, l'homme doit aimer le bien pour le bien, pour la beauté et la dignité qui y résident, et cet amour fait sa récompense. C'est donc la vertu qui conduit l'homme au bonheur suprême, et il n'y atteint qu'« en aspirant vers l'éternelle beauté (1). » Cette identification de la beauté et de la vertu fait l'originalité de la doctrine de Shaftesbury ; mais peut-être n'est-elle pas suffisante pour donner une base solide à sa morale, et Herder, qui plus tard devait professer pour le penseur anglais une admiration sans bornes, lui reproche-t-il non sans raison, dans ses *Lettres pour servir à l'avancement de l'humanité*, de faire la part trop grande à la faiblesse humaine et de trop oublier la loi morale des stoïciens.

Cependant les écrits des libres penseurs anglais ne tardèrent pas à se répandre sur le continent. Ce fut la France qui les accueillit tout d'abord. L'esprit de doute n'avait point attendu, il est vrai, qu'ils y fussent connus pour se manifester ; les *Esprits forts* du XVII[e] siècle les avaient devancés ; mais ce parti peu nombreux, n'ayant d'autre philosophie qu'un épicuréisme facile et le septicisme sans profondeur de quelques hommes de plaisir, n'avait pu exercer aucune influence profonde sur la nation. Il n'en fut pas de même au commencement du siècle suivant.

La religion dominante, dont on avait cru favoriser les doctrines en persécutant les dissidents, eut bientôt à compter avec une opposition qui alla chaque jour grandissant ; on avait voulu imposer de force la foi, on se trouva en présence de l'incrédulité, et le septicisme, fortifié par les doctrines importées d'Angleterre, ne fut plus seulement, comme dans ce pays, défendu et protégé par quelques penseurs isolés, il envahit la littérature presque tout entière et régna en maître sur les esprits subjugués. En un homme se personnifie ce

(1) Cf. Herder, « Naturhymnus von Shaftesbury, » *Zur Philosophie und Geschichte*, IX, 284.

grand mouvement de réaction et d'attaque contre les croyances religieuses, c'est Voltaire, dont l'immense talent exerça sur ses contemporains une royauté sans exemple dans l'histoire des lettres. Adversaire de toute religion révélée, la seule croyance qu'il reconnaisse est le déisme ; la bienfaisance, ou plutôt l'*humanité*, ce sentiment généreux et chrétien, trop souvent méconnu jusque-là, voilà la loi morale qu'il proclame avant tout, et comme le symbole du *parti philosophique* qu'il dirigeait. Voltaire semblait prédestiné à être en France l'apôtre du scepticisme ; élevé au milieu d'une société d'incrédules célèbre à la fin du règne de Louis XIV, il fortifia son penchant au doute dans le commerce des libres penseurs anglais. Vers 1730, il fit connaître leurs doctrines dans ses *Lettres philosophiques*. C'était le prélude de la guerre qu'il allait livrer aux croyances reçues, et que pendant près d'un demi-siècle il poursuivit sans relâche dans les écrits les plus divers. Ce furent ces écrits et ceux de son parti qui contribuèrent surtout à répandre en Allemagne les doctrines nouvelles.

Depuis le traité de Westphalie la civilisation française avait exercé en Europe une influence sans cesse croissante. « La littérature, les mœurs de France y donnèrent le ton. » Cette influence se fit sentir surtout en Allemagne. « Chaque petite cour y devint un Versailles. » La haute société négligea sa langue maternelle, et nombre d'Allemands « se piquèrent de ne plus lire que des ouvrages français et finirent par ne plus comprendre leurs propres écrivains » (1). La révocation de l'édit de Nantes aggrava encore cet état de choses ; les réfugiés protestants, en se répandant en Europe, contribuèrent plus que la gloire et les présents de Louis XIV à y fonder un « empire français » et une domination intellectuelle

(1) Herder, *Briefe zur Befœrderung der Humanitæt.—Zur Phil. und Geschichte*, XIV, 70, 74.

adorait ? A peine âgé de 13 ans, la lecture de Brockes lui avait suggéré l'idée de chanter la *Destruction de Jérusalem ;* admirateur maintenant des Suisses et en particulier de Haller, porté par ses études à la réflexion, il écrivit son poëme didactique *De la nature des choses*, sujet bien sérieux pour toucher le cœur, fût-ce même d'une Sophie (1).

Ce premier ouvrage était à peine achevé que Wieland conçut le plan d'une épopée dont *Hermann* devait être le héros; il en envoya les cinq premiers chants à Bodmer et entra ainsi en relations avec le critique de Zurich. Dans la querelle entre les Suisses et les Saxons qui divisait alors la littérature allemande, Wieland avait pris parti pour les premiers et leurs théories. Klopstock devint bientôt aussi son modèle ; ce qui l'attirait surtout dans le chantre du Messie, c'était sa gravité morale et son amour pour Fanny. Cette influence se fait sentir dans les ouvrages du jeune poëte qui parurent alors, les *Epîtres*, les *Contes moraux* et l'*Anti-Ovide*, où il prétendait opposer à l'art moderne de la coquetterie les doux penchants de l'amour, tel que le connut l'âge d'or.

Wieland ne doutait point encore de la possibilité de son mariage avec Sophie Gutermann, mais il lui fallait avant tout une position assurée ; ce fut ce qui l'engagea à se rendre auprès de Bodmer. Le chef de l'école suisse avait été frappé du talent du jeune enthousiaste ; il crut qu'il pourrait s'en servir dans sa lutte contre Gottsched, et qu'il trouverait peut-être en lui ce qu'il n'avait pas rencontré dans Klopstock, un disciple fidèle et un instrument de sa haine. Plein d'admiration pour « l'Homère allemand », Wieland accepta avec joie l'invitation de venir à Zurich ; il espérait d'ailleurs y trouver une place de précepteur. Bodmer ne put d'abord que se féliciter de son nouveau protégé ; Wieland accepta tous ses préjugés, se fit son panégyriste et commença la guerre contre l'école de

(1) *Wieland's Leben, id.*, 369.

Gottsched. Non moins docile comme poëte aux conseils du maître qu'il s'était choisi, il s'inspira de sa manière dans son *Abraham éprouvé;* en même temps il écrivait ses *Lettres des morts obscurs ou vivants;* c'était une imitation de l'Anglais Rowe, dont les œuvres récemment traduites faisaient alors l'admiration de l'Allemagne.

C'est au milieu de ces travaux que la nouvelle du mariage de Sophie avec M. de la Roche vint surprendre Wieland (1). Avec quelque courage qu'il supportât ce coup, l'impression qu'il en ressentit n'en fut pas moins profonde. Alors se réveilla dans son âme troublée l'exaltation religieuse de sa première enfance. Voyant dans le malheur qui le frappait la main du ciel, il le subit en silence, comme l'expiation de sa foi chancelante et des doutes qu'il avait eus. Il ne fut pas même éloigné de se retirer du monde, et la vie mystique du cloître devint un instant son idéal (2). Ses lectures nouvelles ne firent que fortifier en lui ces sentiments exaltés : Platon, les Pères de l'Eglise, la Vie des Saints remplacèrent ses études profanes d'autrefois, et, parmi les poètes, Klopstock et Young trouvèrent maintenant seuls grâce à ses yeux. C'est dans cet esprit et sous cette inspiration qu'il écrivit les *Sentiments d'un chrétien*, les *Sympathies*, ses *Considérations platoniques sur l'homme* et la *Vision d'un monde d'hommes innocents*. Wieland avait dépassé de loin son premier point de vue, il ne songeait plus à donner, comme dans l'Anti-Ovide, un exemple de « ce que peuvent être d'innocents badinages anacréontiques » ; la poésie amoureuse lui faisait maintenant horreur ; et, excité par Bodmer, on le vit vouer à l'indignation publique les poètes qui la cultivaient, « cette vermine » funeste (3).

Il était de bon ton alors de persécuter l'école de Gleim. En vain les poëtes anécréontiques avaient prétendu se retrancher

…ieland's Leben*, *id.*, 375.
…eland's ausgewæhlte Briefe*, I., 214.
…uber, *Wieland's Leben*, I., 195.

derrière l'honnêteté de leur vie privée ; on avait voulu voir en eux des apôtres ou du moins des fauteurs de l'incrédulité, et on les avait attaqués au nom de la religion outragée. A ces persécutions se joignirent bientôt les rancunes littéraires. Gleim avait été en relations avec Bodmer ; et ses disciples, bien que restés neutres dans la querelle des Suisses et des Saxons, inclinaient pourtant vers les premiers ; mais, s'ils approuvaient la critique de Bodmer, ils ne furent rien moins qu'admirateurs de ses vers, qui semblaient la contradiction manifeste de ses théories littéraires. Dans son *Triomphe du Dieu d'amour*, Uz ne craignit même pas de tourner en ridicule la poésie des Suisses et les imitateurs des poëtes anglais. C'était plus qu'il n'en fallait pour attirer la haine de Bodmer, qui se trouvait directement en cause. Il s'en vengea en excitant son disciple contre l'école rebelle. Dans ses *Sympathies*, Wieland avait déjà proscrit tous les poëtes érotiques, depuis Anacréon jusqu'à Gleim, de Tibulle et de Pétrarque à Prior et à Chaulieu ; son « zèle dévot » ne s'en tint pas là, et dans la dédicace des *Sentiments d'un chrétien*, adressée à l'évêque Sack de Berlin, on le vit, poussé par un « abominable esprit de persécution, » dénoncer publiquement « ces adorateurs enthousiastes de Bacchus et de Vénus, cette bande de païens et d'épicuriens, qui semblent avoir juré de jeter le ridicule sur tout ce qui est saint et sacré et d'étouffer entièrement le sentiment de Dieu qui sommeille encore dans le cœur d'une jeunesse volage (1). » Bodmer fut satisfait ; mais il avait d'autres adversaires que Uz ; à son instigation Wieland reprit la polémique contre Gottsched, et promit de l'attaquer dans une *Dunciade allemande*.

Cependant la ferveur du néophyte ne devait pas tarder à se refroidir. L'année précédente Wieland avait quitté la maison de Bodmer pour entrer, comme précepteur, dans celle d'un

(1) Lœbell, *Die Entwickelung, etc.*, II, 59. — Cf. la septième des *Lettres sur la littérature*, où Lessing a flétri la conduite de Wieland.

M. Grébel. Dans ce milieu nouveau, avec d'autres occupations, son exaltation religieuse se calma ; il s'aperçut bientôt aussi qu'il n'avait été qu'un instrument dans les mains de son ancien protecteur. « Ne croyez pas que je fusse bien en colère, » écrivait-il à quelque temps de là à son ami Zimmermann (1), « en annonçant ma Dunciade. On avait su me persuader, on avait cherché à m'irriter, mais je ne suis capable que d'une colère passagère. » Dès lors il cessa de vivre uniquement pour Bodmer et son parti. Les relations qu'il forma avec Gessner, Füssli et Zimmermann, qui devint bientôt son confident, ne contribuèrent pas peu à l'en éloigner ; Bodmer s'irrita d'être négligé ; le temps n'était pas loin où il aurait à se plaindre plus que de l'oubli, mais de l'opposition de son ancien disciple.

Cependant il se faisait peu à peu dans l'âme et la pensée de Wieland un changement profond, qui devait l'amener à jouer en apparence ce double rôle dont Lessing s'étonnait. Le critique avait-il raison de l'accuser de ne faire étalage, quand il parlait si haut de religion, que de ce qu'il possédait le moins? N'aurait-il point dû plutôt se rappeler que tout était convention dans la littérature d'alors, l'amour comme la morale? Quoi qu'il en soit, chaque jour précipitait la révolution qui se faisait en Wieland. « N'allez pas, » écrivait-il à Zimmermann, qui lui demandait les *Sentiments d'un chrétien* (2), « faire de moi un séraphin, un saint, un esprit aérien; je ne suis qu'un homme et je n'en rougis pas le moins du monde. Tout ce que vous pouvez conclure de cet écrit, c'est que j'ai le cœur sensible, l'imagination vive et un amour convaincu de la vérité. » C'était tout simplement répudier des sentiments qu'il n'avait plus. Le temps de la tristesse était passé ; à sa « maîtresse » perdue avait succédé tout un « sérail de beautés, tel que n'en eut jamais aucun roi. » Ce n'étaient

(1) J.-G. Gruber, *Wieland's Leben*, I, 218.
(2) *Ausgew. Briefe*, I, 223.

sans doute que des amours en l'air, mais qu'il y avait loin de ce partage à la passion idéale et profonde que lui avait inspirée Sophie Gutermann. Cependant Wieland n'avait point encore rompu sans retour avec l'enthousiasme des premières années ; il ressentit même alors un amour sérieux pour une dame plus âgée que lui ; et ce fut pour cette « sultane favorite » qu'il écrivit quelques-unes de ses *Sympathies*. Mais l'amour platonique devait disparaître comme l'exaltation mystique. Il se sentait mal à l'aise dans la voie où il était entré : il comprenait qu'il devait se hâter de briser avec un passé qui n'était point dans sa nature, et de quitter enfin le monde des rêves pour la réalité. « Je me montrerai, écrivait-il alors, (1), tel que je suis ; le voile tombera, le fauteur, le partisan de Bodmer s'évanouira comme un fantôme..... On m'a pris pour ce que je n'étais pas ; j'ai acquis de l'expérience, j'en tirerai profit. J'ai toujours aimé passionnément le vrai, le bien et le beau ; je mettrai toutes mes forces à devenir ce que j'ai aimé. En un mot, j'ai vingt-cinq ans derrière moi. »

Cette révolution si complète était due aux nouvelles influences que venait de subir Wieland, « ce roseau que le vent des opinions agitait à son gré » (2). L'enthousiasme dont il avait été possédé avait quelque chose de factice ; il le devait à une disposition passagère de son esprit, à son entourage, à ses études ; lorsque tout changea autour de lui, il changea aussi et se laissa aller au courant qui l'entraînait. Cette fois encore ce furent ses lectures nouvelles qui déterminèrent et achevèrent la révolution qui s'opéra en lui. Quand son enthousiasme se fut calmé, Wieland renonça bien vite aux écrivains qui l'avaient fait naître et entretenu dans son âme ; il ne comprenait même plus qu'on pût se plaire à leur étude. « Un homme, » écrivait-il en français à Zimmermann (3),

(1) *Werke*, XX, 379.
(2) Gœthe, *Gespraeche mit Eckermann*, I, 344.
(3) Avril 1758. *Ausgew. Briefe*, I, 269. Wieland se servit souvent du français dans sa correspondance, du moins jusqu'en 1773.

« qui n'aurait lu depuis sa jeunesse que Xénophon, Euripide, Virgile, Horace et Térence n'entendrait pas *le* mot aux ouvrages de Young, et s'il *parviendrait* avec une peine infinie à les entendre, il les détesterait. Il a été un temps, ajoute-t-il, que j'étais charmé de Young. Ce temps est passé. Je n'aime plus les contes de fées, je ne trouve plus de plaisir à la vie de sainte Thérèse... et je ne vais plus instruire les jeunes filles dans les mystères de la philosophie de Platon. » Ailleurs il déclare que Young lui paraît l'écrivain le plus propre à troubler la tête des jeunes gens ; dans une autre lettre, il s'attaque à Klopstock, cet ancien modèle. L'objet de ses admirations a changé. Platon, qui lui paraîtra bientôt « plus sophiste que les sophistes qu'il combattait » (1), a fait place à Xénophon, écrivain plus pratique et plus humain, parce qu'il sacrifie moins à l'idéal, et il songea à tirer de la Cyropédie un poëme épique, où il chanterait Cyrus et la « Vénus morale que connurent Xénophon et Shaftesbury » (2). Nous sommes bien loin du « sauvage » Hermann et de ses fidèles Germains.

Ce n'est pas sans dessein que Shaftesbury, « ce frère jumeau de Wieland par l'esprit » (3), se trouve nommé à côté de Xénophon : pendant cette période de transition, en effet, ils furent l'un et l'autre les écrivains favoris du jeune poëte. Il y joignit bientôt parmi les anciens Aristophane, Lucien, « le génie le plus multiple qui ait peut-être jamais existé, » Euripide, Plutarque, Horace, Virgile, mais surtout Cicéron, auquel il ressemblait par la mobilité et la vivacité de son esprit, par sa philosophie toute superficielle et aussi par cette pointe d'ironie et ce style abondant et facile qui les caractérisent l'un et l'autre. Il faut ajouter entre les modernes, après Gay, Prior et

(1) Préface d'Agathon.

(2) Début du poëme, 1re édit. Il parut cinq chants en 1758 de cette épopée qui resta inachevée.

(3) *Rede zum Andenken Wieland's.*— Gœthe. *Sæmmtl. Werke*, XXI, 310. Je cite d'après l'édition en trente volumes.)

l'Arioste, Cervantes, que longtemps auparavant déjà, pendant un court séjour qu'à son retour de Klosterbergen le jeune poëte avait fait à Erfurth, un de ses parents lui avait fait connaître et admirer, enfin Shakspeare qui ressemble tant à Cervantes, « mais est plus profond, tandis que celui-ci a plus de pénétration » (1). A côté de ces grands noms prirent place nos écrivains contemporains les plus célèbres, Voltaire, Diderot, Helvétius, d'Alembert même, « ce génie si vaste, cet esprit si éclairé. » C'est à leur école surtout que Wieland forma son style, et il fit de leurs écrits une étude si approfondie que le français devint pour lui un idiome favori dans lequel il écrivait aussi volontiers que dans sa propre langue.

Dans ce commerce intime avec les plus beaux génies de l'antiquité et des temps modernes, Wieland, « comme les jeunes artistes, en contemplant le Laocoon, le groupe de Niobé, l'Apollon du Vatican ou la Vénus de Médicis » (2), s'était pénétré des procédés des maîtres dans l'art d'écrire; il pouvait maintenant songer à rivaliser avec eux. Depuis ses ouvrages de polémique, il n'avait rien publié; après un silence de trois ans, il rentra dans la carrière littéraire avec une tragédie imitée de l'Anglais Rowe, *Lady Jeanne Gray* (1758). Il avait enfin, suivant le mot de Lessing (3), « quitté les sphères célestes pour vivre au milieu des enfants des hommes. » Cependant on retrouvait comme un écho de sa première manière et de ses anciennes tendances dans cet idéal de perfection qu'il prête à ses personnages, et qu'on croirait « rapporté de ces régions éthérées, » d'où il venait de descendre. Cette perfection morale ne se retrouve pas moins dans *Clémentine de Porretta*, « drame tiré de Richardson. » Wieland n'avait point encore

(1) « Their ressemblance in their physionomics is striking, but with a predominance of acuteness in Cervantes and of reflection in Shakspeare. » Coleridge, *Notes and Lectures*, II, 56.

(2) *Ueber das Historische im Agathon*.

(3) *Literaturbriefe*. n° 63.

rompu avec son passé ; il le sentait lui-même, et aspirait à sortir de la période de transition, qu'il traversait et dont ses deux derniers ouvrages étaient la fidèle expression. « Je ne m'affranchirai pas tout d'un coup du nuage qui me couvre, » écrivait-il à Zimmermann l'année même où parut Clémentine de Porretta (1). « Eviter les excès, les mouvements de mon cœur, maîtriser mon imagination,.,.. voilà ce qui sera mon plus grand soin. Je sens que j'ai dû paraître un homme merveilleux (!), inconcevable, énigmatique, fanatique aux yeux des uns, hypocrite aux yeux des autres, inconséquent aux esprits graves et lents, fanatique aux hommes du monde, poëte aux philosophes, philosophe aux poëtes..... On m'a pris pour tout ce que je ne suis pas... J'aspire, ajoute-t-il, à l'approbation de tous les sages..., et je tâcherai de la mériter. Je vois tous mes égarements, je les éviterai. » Il tint parole.

Cette même année Wieland quitta Zurich pour venir à Berne. A peine arrivé, il éprouva non plus un simple « attachement », mais un véritable amour pour une ancienne correspondante de Rousseau, Julie Bondeli, et il songea une seconde fois à se marier. Pour se créer une position, il pensait à fonder dans le voisinage une librairie, quand il reçut la nouvelle qu'on l'avait nommé à l'unanimité membre du conseil municipal de sa ville natale. Il hésita d'abord ; il craignait que ses nouvelles occupations ne l'enlevassent à « la Muse, cette amie fidèle de sa jeunesse » ; enfin il accepta et partit (1760).

Wieland rentrait dans sa patrie après huit ans d'absence ; il y trouvait une situation presque indépendante et des occupations nombreuses sans doute, mais qu'il sut, grâce à sa prodigieuse facilité, concilier avec ses travaux littéraires. L'éloignement de Julie l'attrista bien quelque temps; il paraît cependant qu'il lui donna des sujets de jalousie; elle se fâcha,

(1) En avril 1759. *Ausgew. Briefe*. I. 365. Cette lettre est en français.

peut-être à tort, et Wieland prit le parti de l'oublier : Grandison (1) ne s'était pas montré plus héroïque. Décidément il ne restait plus rien en lui de l'ancien enthousiaste, ni de l'amant exalté de Sophie Gutermann.

La connaissance que Wieland fit à cette époque du comte de Stadion avait achevé sa conversion. En quittant la scène politique, cet ancien ministre de l'électeur de Mayence s'était retiré à Warthausen près de Biberach. Homme poli et mondain, il avait pour ami le conseiller de la Roche, le mari même de Sophie Gutermann, nature froide et blasée par le commerce du monde, d'une humeur satirique et enjouée. Wieland fut bientôt admis dans la société d'élite du comte, il y acquit cette expérience du monde et des hommes qui lui manquait encore, et Warthausen devint l'école où il acheva de se former, mais où il perdit aussi ce qu'il conservait d'amour de l'idéal. Stadion était imbu de l'*esprit philosophique* qui régnait alors en Europe. Wieland que l'étude des anciens prédisposait à accepter ce rationalisme pratique, qui faisait du sens commun la règle de toutes les croyances, en fut bientôt le partisan déclaré. Les écrivains anglais et français du *parti des lumières*, de *l'Aufklœrung*, devinrent chaque jour davantage ses auteurs favoris, et l'enthousiaste et le mystique d'autrefois se fit *philosophe* (2). « Non sum qualis eram, » écrit-il à Zimmermann (3). « Je me retrouve au point que j'avais quitté il y a dix ans ; Platon a fait place à Horace, Young à Chaulieu, l'harmonie des sphères aux ariettes de Galuppi, le nectar des dieux au tokai des Hongrois. »

(1) Personnage de Clémentine de Porretta.

(2) « Wieland, remarque Gruber (*Wieland's Leben*, II, 177), prit sans cesse parti pour les *Aufklaerer*, il regardait l'*Aufklaerung* comme quelque chose de bon, de désirable et de nécessaire. »

« Nur wer das Licht nicht scheut, der ist mir verbrüdert »

(Celui-là seul qui ne craint pas la lumière est mon frère) dit Wieland lui-même dans *Oberon*.

(3) 8 mars 1762.

Il ne s'en tint pas là, il déclara ouvertement la guerre à l'enthousiasme, et l'ancien adversaire d'Uz, le disciple de Bodmer et l'admirateur de Klopstock, devint l'apôtre de la morale du plaisir. Comme si le souvenir de son passé lui eût fait craindre une rechute, il sembla prendre à cœur de rendre la rupture irrémédiable. « Qui semel verecundiæ fines trans- « ierit, dit Cicéron, eum naviter oportet esse impudentem, » écrivait-il à Gessner en lui envoyant son *Endymion*, l'un de ses *Contes comiques* (1). « J'ai fait le premier pas en quittant, il y a quelques années, le parti de Platon, je fais le second aujourd'hui en vous envoyant une chose aussi antiplatonique que mon Endymion. Je ne crois pas pourtant que vous vous en scandalisiez. Pour moi, si j'ai à rougir de quelque chose, c'est des extravagances puériles où m'avaient conduit les rêveries platoniques de ma jeunesse.... Je hais toute duplicité, ajoute-t-il, et aussitôt que je pense autrement qu'auparavant, je ne crains pas de le dire... Vous n'êtes, continue-t-il, ni un stoïcien, ni un platonicien, ni hypocrite, ni enthousiaste, je ne crains pas de reproches de votre part. Quant au public, s'il le faut, je me justifierai devant lui. » Gessner, ce semble, se déclara satisfait ; Wieland l'en remercia avec joie. « L'assentiment d'un Gessner m'est un sûr garant que mes écrits plairont à tous ceux à qui un émule de Boccace, de La Fontaine de l'Arioste et de Prior désire de plaire, c'est à la vérité (en exceptant les gens mélancoliques, les tartuffes et les mystiques) tous ceux qui peuvent lire quelque chose d'imprimé. »

Wieland fut trompé dans son attente, le ton sensuel des *Récits comiques*, la liberté de langage qui y règne scandalisèrent dans l'auteur des *Sentiments d'un chrétien*. On accusa sa vie privée, on voulut trouver dans la corruption de ses mœurs l'explication de la licence de ses écrits. Il aurait dû prévoir ces attaques : n'avait-il pas lui-même dix ans auparavant

(1) « Celui qui a franchi une fois les bornes de la modestie devient nécessairement impudent. » Mai 1764. *Auswahl denkwürdiger Briefe*, I, 9.

essayé de soulever l'opinion contre l'école anacréontique ? Cependant il fut étonné qu'on se méprît à ce point sur son compte et sur ses intentions. « Depuis que je suis homme à écrire des Biribinkers et des Endymions, j'ai appris à modérer mes passions..... A ce que me mande un ami de Zurich pourtant, on me donne pour libertin, j'ai nombre de maîtresses. Je ne comprends pas comment un homme obligé de vivre de 1200 francs, pourrait être si libertin et entretenir tant de maîtresses (1). »

Cependant les attaques se multiplièrent, la *Nouvelle Bibliothèque,* tout en rendant justice au talent du jeune poëte, l'accusait « d'offenser les bonnes mœurs en se moquant des devoirs et de la sainteté du mariage (2). » Wieland en fut attristé et profondément affligé. « Je vous avoue que ces lamentations au sujet de mes Récits comiques, écrit-il à Gessner (3), et ces plaintes qui m'arrivent de tous côtés, abattent mon esprit et brisent les ailes de ma muse. Je crains que personne ne soit disposé à se donner la peine de rectifier ses idées à ce sujet... Aussitôt que j'en serai convaincu, je dirai un éternel adieu aux Muses. » Il avait, on le voit, perdu la confiance avec laquelle il voulait naguère faire publiquement son apologie. Il la retrouva cependant, et se mit à l'œuvre. L'intérêt que lui portaient ses amis pouvait d'ailleurs le consoler des attaques de ses adversaires. Le comte de Stadion avait fait, dès 1764, ratifier sa nomination par la chancellerie de Vienne. Wieland put songer alors à réaliser un projet qui avait toujours échoué jusque-là ; il se maria (1765). Chose singulière ! ce cœur qui s'était jusque-là si facilement épris ne songea pas cette fois à

(1) Lettre en français à Julie Bondeli. *Ausgew. Briefe*, II, 24. Dans une autre lettre adressée à Zimmermann (juin 1765), il cherche encore à se justifier. « Je ne croyais pas, dit-il, que les choses iraient si loin ; bien que je ne sois plus un enthousiaste, je répugne à la pensée de causer du scandale et d'être la cause du moindre mal moral. »

(2) Cf. Lœbel, II, 73.

(3) Janvier 1767. *Auswahl*, I, 51.

l'amour ; il accepta la femme qu'on lui offrit. C'était la fille d'un marchand d'Augsbourg, « douce, complaisante, simple, comme la Phyllis de votre Daphnis, écrit-il à Gessner, point belle, mais assez jolie pour un honnète homme, qui veut avoir une femme pour lui seul. » L'admirateur et l'ami de Sophie Gutermann et de Julie Bondeli s'unit avec cette femme sans prétention, d'un esprit plus qu'ordinaire, mais qui lui donna un bonheur calme et quatorze enfants. Cette vie de famille simple et patriarcale qu'il mena désormais était la meilleure réponse qu'il pût faire aux attaques de ses ennemis (1).

Elles ne lui avaient pas été inutiles toutefois ; il fit des changements considérables à ses Récits comiques ; ils sont restés néanmoins ce qu'ils étaient dans sa pensée première, une peinture de l'amour sensuel, quelque chose d'analogue aux romans français les plus légers de l'époque, une copie affaiblie des écrits satiriques de Lucien. Mais les écarts qu'on y regrette ne se retrouvent pas dans ses autres ouvrages, où il continue son combat contre l'enthousiasme. Il l'inaugura par la publication de *Don Sylvio de Rosalva.* « Plus j'apprends par l'histoire et ma propre expérience à connaître les hommes, écrivait-il quelque temps auparavant à Gessner (2), plus je me confirme dans la pensée que les germes de la superstition et de l'enthousiasme..., de tout temps et aujourd'hui encore ont fait et font de terribles ravages dans le domaine de la raison humaine. L'enthousiasme et la superstition étendent leur influence sur toutes les branches de la vie....; mais aussi en tout temps on a estimé nécessaire et bon de s'en moquer... C'est dans cette intention que j'ai écrit Don Sylvio. » Cette lettre est à la fois le programme et la justification de la conduite que Wieland crut devoir tenir. Depuis ce qu'il appelle les erreurs de sa jeunesse, il regarda l'enthousiasme et l'exaltation religieuse comme ses ennemis les plus dangereux, qu'il était de

(1) *Wieland's*, *Werke*, XX, 391.
(2) Nov. 1763. *Auswahl*, I, 6.

son devoir et de son droit de combattre. Fait digne de remarque, Wieland porta dans cette lutte contre l'enthousiasme, une ardeur et une exaltation de haine faites pour surprendre ; tant la mesure en toutes choses lui était difficile, tant il lui fut impossible de changer complètement de nature ! Il l'avouait lui-même. « Tout ce qui a l'air de l'enthousiasme pour la vérité et pour la vertu vous charme et me révolte », écrivait-il, en 1768, à Sophie de la Roche (1), et l'année suivante : « Je considère tout, autant que possible, dans une sorte de clair-obscur.., qui ne rend les beautés (des choses) que plus touchantes... Je renonce aux idées sublimes, graves et sombres et pour cause. Je suis peut-être dans mes fantaisies et sentiments aussi idéal, c'est-à-dire aussi fou, que l'enthousiaste le plus décidé; mais ma folie me fait du bien et jamais de mal (2). »

La rupture était définitive; l'ancien mystique était passé avec armes et bagages dans le camp de l'Aufklærung et en prit bientôt la direction. Les ouvrages par lesquels Wieland engagea la lutte en faveur de la raison, et qui fondèrent sa réputation de poëte-philosophe et sa gloire littéraire, Don Sylvio, les Contes comiques, Agathon et Musarion, furent écrits de 1762 à 1768. Don Sylvio parut d'abord sans nom d'auteur (1764). Cet ouvrage était sorti de l'inspiration immédiate de Cervantes. « C'est, écrivait Wieland à Gessner, une espèce de roman satirique, qui sous une apparence de frivolité est assez philosophique, et qui, je m'imagine, n'ennuiera pas les lecteurs, les gens austères exceptés, bien entendu. » Le titre complet de l'ouvrage *Don Sylvio ou Victoire de la nature sur l'enthousiasme*, fait connaître quelle philosophie devait s'y trouver; on ne saisit pas bien à la lecture cependant le but de l'auteur ; on comprend la satire que Cervantes a faite au XVIe siècle des ro-

(1) Cf. Lœbell, *Id.*, II, 120.
(2) *Auswahl*, I, 147.
(3) *Ausgew. Briefe*, II, 220.

mans de chevalerie ; mais on ne voit pas la nécessité de s'attaquer, comme le fait Wieland, en plein XVIII[e] siècle aux contes de fées, « ces productions innocentes d'une littérature, qui cherchait, en se réfugiant dans un monde imaginaire, à s'affranchir du joug de la convention » (1) ; et le plaisir qu'il y avait pris explique seul la satire qu'il en fit à cette époque où il avait déclaré la guerre à tout ce qui avait charmé sa jeunesse. Au reste il ne faut pas chercher dans le « Don Quichotte moderne » une grande originalité de pensées ou d'invention ; Wieland n'a pas su comme Cervantes cacher sous une forme frivole un sens profond et faire de Don Sylvio et de son serviteur ce que sont Don Quichotte et Sancho : les représentants mêmes de l'humanité dans ses rêves, comme dans sa vulgarité (2). Son roman n'en fut pas moins remarqué ; on le traduisit même bientôt en français, et les éditeurs du *Cabinet des Fées* le firent entrer dans leur collection pour montrer aux jeunes lecteurs jusqu'où « ils pouvaient se plaire à de pareilles compositions, sans s'en laisser égarer. »

Après Don Sylvio, parurent les *Contes comiques* (1765), qui soulevèrent contre Wieland tant de haines et de colères ; *Agathon* qui suivit (1766-67) ne lui valut presque que des éloges. Agathon fait époque dans l'histoire du roman en Allemagne. Ce genre littéraire, qui a pris une si grande importance de nos jours et que la France et surtout l'Angleterre cultivaient déjà avec tant de succès, était encore dans l'enfance de l'autre côté du Rhin. Au siècle précédent, Grimmelshausen avait écrit, il est vrai, son *Simplicissimus* ; mais cette œuvre remarquable était restée isolée parmi les productions du temps, et les romans politiques auxquels donna naissance l'imitation du Télémaque, aussi que bien la plupart des *Robinsonades* , sorties de celle du roman de Foe, tombèrent

(1) Bouterweck, cité par Lœbell, *id.*, II, 158.
(2) Gruber, *Id.*, I, 30.

bientôt dans un oubli mérité. *L'Ile Felsenburg* (1743), qui participe de cette double origine, seule fait exception, et se distingue par une incontestable originalité. Mais une autre influence se fit alors sentir. Nous avons vu quelle admiration les romans de Richardson excitèrent en Allemagne; traduits, recommandés par les revues, Gellert ne crut mieux faire que de s'en inspirer dans sa *Comtesse suédoise* (1744). Mais le roman de Gellert, comme la plupart des productions de l'époque, a un vice radical, c'est le manque presque absolu du sentiment de la réalité. L'idéal de moralité et de vertu auquel aspirèrent Richardson et ses imitateurs ne pouvait que développer ce défaut; une réaction était nécessaire. Wieland la fit ou y contribua, en cherchant ailleurs ses modèles et ses inspirations. Lui aussi avait admiré Richardson; il lui avait même emprunté le sujet de sa *Clémentine de Porretta;* mais bientôt il s'en sépara, comme de Young et de Klopstock: le disciple de Cervantes et de Shakspeare, ces deux génies réalistes, ne pouvait se plaire longtemps à l'idéalisme un peu nuageux et aux prédications morales de l'auteur de Clarisse Harlowe. Richardson fit alors place, dans son admiration, à un écrivain contemporain, son émule et son adversaire, Fielding. Richardson avait, peut-être, été moins admiré en Angleterre que sur le continent; à peine son premier roman, Paméla, avait-il paru, que Fielding publiait *Joseph Andrews,* dans le but avéré de tourner en ridicule l'affectation et l'hypocrisie, dont il croyait trouver dans l'œuvre de Richardson le modèle et l'exemple. Plus tard, dans *Tom Jones*, il opposa aux peines et aux souffrances de la vie bourgeoise, à la peinture minutieuse des caractères conventionnels et des situations qu'on rencontre dans Clarisse Harlowe l'insouciance aimable et légère de personnages réels et la peinture des caprices et des folies d'hommes faibles, mais généreux et honnêtes. Tous ceux que la sévérité morale de Richardson, que sa sentimentalité attendrie avaient fatigués, lurent avec empressement

les romans de Fielding; il fut l'auteur à la mode de l'aristocratie frivole et mondaine, comme Richardson celui de la bourgeoisie laborieuse et puritaine (1).

Il ne pouvait manquer qu'un écrivain sorti de l'école de Shaftesbury, et dont le talent descriptif et le réalisme sincère ont porté la vie dans ses œuvres, ne devînt bientôt le modèle de Wieland. Tom Jones « le plus beau roman peut-être qui ait paru en Europe, depuis Don Quichotte » (2), devait lui plaire à d'autres égards : ce livre qui offre tant de traits de ressemblance avec sa propre histoire, cette satire continuelle de la sentimentalité, cette raillerie bienveillante et douce, tout, jusqu'à la morale relâchée même et à la licence des descriptions, devait séduire Wieland engagé alors dans sa lutte contre l'enthousiasme et le mysticisme, et qui ne voulait rien moins alors que faire, en l'opposant à ses égarements passés, l'apologie de cette philosophie pratique dont il était devenu le disciple zélé. Aussi est-il facile de reconnaître l'influence de l'écrivain anglais sur la nouvelle œuvre de Wieland, il l'a lui-même hautement avouée. Agathon n'en est pas moins profondement original; et cette originalité, il la doit surtout à cette circonstance qu'en écrivant ce roman, « le premier qui ait été composé dans le goût classique », Wieland y a fait sous un nom étranger l'histoire de sa propre vie (3).

La convention a néanmoins pénétré dans son œuvre : elle est à la fois trop didactique et trop ouvertement satirique, et il n'est pas difficile, à côté de ce qu'elle renferme de réel et de vrai, d'y découvrir aussi bien du faux et du fantastique. Il était peut-être impossible qu'il en fût autrement, du moment que les événements se passent en Grèce. S'il a été donné à Wieland, suivant la remarque de Gœthe, de retrouver en quelque sorte l'antiquité oubliée, il n'a pu en

(1) Hettner, *Id.*, I, 481.
(2) Lœbell, II, 147.
(3) Lettre à Zimmermann, 5 janvier 1762.

faire cependant revivre, dans toute sa beauté native, le véritable esprit, et il a trop présumé de son œuvre quand il n'a pas craint de dire que dans son roman « style, réjouissances, occupations, jeux, tout était grec. » Wieland n'a pas été plus heureux que ne le fut quelques années plus tard Barthélemy, dont il a le mérite toutefois d'avoir été le précurseur; ses Grecs sont des personnages modernes, et s'il fallait leur chercher une patrie, c'est en France, sans doute, qu'on la trouverait. Mais Agathon n'en rendit pas moins ce service immense d'attirer en Allemagne l'attention sur une civilisation et sur une littérature encore trop peu connues, mais que l'érudition allait bientôt rappeler à la vie et présenter sous son jour véritable.

Wieland songeait peu à ce genre de mérite, et il avait d'autres visées. Agathon, qui l'occupa de 1762 à 1766, devait continuer sa lutte contre les égarements de l'enthousiasme et en compléter le tableau ébauché dans Don Sylvio. Il devait en même temps être comme le symbole philosophique de l'auteur et la satire des erreurs dont le siècle avait à souffrir. Wieland n'a pu mener à bien cette double entreprise; si la sensibilité du temps y est tournée en ridicule sous le nom de Platon, si les excès de la libre pensée sont attaqués dans Hippias, on ne voit pas bien ce que l'auteur veut opposer à l'enthousiasme et à l'esprit de doute qu'il condamne également. Le vieil Archytas, « le caractère le plus noble et le plus instructif du roman, » n'y joue pas un rôle assez important; Agathon, qui succombe si facilement, n'arrive pas non plus d'une manière assurée à la sagesse et au bonheur, et on peut se demander, comme le remarquait un contemporain (1), si Wieland ne prend pas autant de plaisir à voir succomber la vertu qu'à peindre les travers du vice et de l'erreur.

Ces reproches et ces défauts ne doivent pas cependant faire perdre de vue l'importance historique et littéraire de l'œuvre

(1) Iselin dans l'*Allgemeine deutsche Bibliothek*, 1768.

de Wieland. Quelque opinion, en effet, qu'on ait de la valeur morale d'Agathon, on ne peut méconnaître qu'il est le premier ouvrage de ce genre où l'on trouve le sentiment de l'idéal uni à celui de la vie réelle. C'est la gloire de Wieland d'avoir affranchi le roman de la trivialité et de la fausseté conventionnelle à laquelle il semblait condamné en Allemagne. Quelques années auparavant, Musæus avait écrit son *Grandison II* (1760), imitation ingénieuse du Don Quichotte, pour combattre la sensibilité maladive du temps; Wieland fit davantage; il opposa à ces peintures sentimentales et emphatiques le tableau égayé de la vie, telle qu'elle se développe sous l'influence libre de la nature; et si l'exemple qu'il donna ne fut pas irréprochable, il ne fut pas non plus perdu : Agathon devait trouver son complément idéalisé et son développement original dans *Wilhelm Meister* (1).

Mais il exerça une autre espèce d'influence non moins grande, que semblait pressentir Lessing quand il le nommait un des meilleurs ouvrages du siècle. La facilité de style qui y règne, les descriptions que l'auteur y a semées à profusion, peut-être même le peu de sévérité de la morale, étaient bien faits pour plaire à des lecteurs qui jusqu'alors n'avaient trouvé de goût qu'aux ouvrages venus de la France, à l'aristocratie élevée dans le mépris de la littérature indigène; Wieland devint leur auteur favori, il fut le premier écrivain allemand qu'ils accueillirent; en lisant cet imitateur de l'étranger, ils prirent l'habitude et le goût des ouvrages écrits dans une langue qu'ils avaient jusque-là dédaignée; et c'est ainsi que ce disciple de nos écrivains contribua, bien qu'indirectement, à renverser l'influence française en Allemagne et à fonder l'omnipotence de la littérature nationale (2).

Le poëme de *Musarion* (1768), que Wieland publia peu de temps après Agathon, est dû à la même inspiration; il conti-

(1) Hettner, *Id.*, IV, 478.
(2) Hillebrand, *Die deutsche Nationalliteratur*, I. 121.

nue la guerre qu'il avait déclarée à l'hypocrisie et à l'exagération de la vertu, à laquelle il oppose « la philosophie des grâces, » cette sagesse pratique et facile de son héroïne, qui était aussi la sienne. La perfection plastique de la forme, l'harmonie des vers, le monde grec qui sert de fond au tableau, étaient bien faits pour frapper au moment où parut Musarion. Gœthe y crut voir l'antiquité vivante et rajeunie, et s'il réforma depuis ce jugement trop favorable, il n'en est pas moins vrai que l'œuvre de Wieland était jusque-là sans exemple dans la littérature allemande, et qu'à ce titre, comme Agathon, elle a une importance historique considérable.

Une production du même temps, *Idris et Zénide*, fait aussi époque dans la littérature d'Outre-Rhin, à laquelle elle ouvrit une nouvelle source de poésie. Ce n'est plus cette fois l'antiquité grecque que Wieland dévoile à nos yeux, mais le monde héroïque de la chevalerie et aérien des fées; Xénophon a fait place à Arioste et à Hamilton (1), Fielding aux auteurs de fabliaux; et si le poète n'a pas toujours été disciple fidèle de ses nouveaux modèles, s'il a parfois mêlé à leur naïveté les grâces affectées de son temps, il a su montrer néanmoins dans les œuvres qui appartiennent à cette tendance nouvelle toutes les ressources d'une brillante imagination; une vie puissante les anime; il y règne je ne sais quoi de vif et de doux, de voluptueux et de tendre, que ne font pas oublier l'intention satirique et la longueur de quelques digressions morales. Ce genre était sans contredit un des mieux appropriés au génie de Wieland; il le cultiva longtemps et mit le sceau à la réputation qu'il s'y acquit par son *Obéron*, « ce chef-d'œuvre, dit Gœthe, qui tant que la poésie sera poésie, méritera d'être aimé et admiré. »

Peu de temps après la publication d'Idris et de Musarion,

(1) Wieland avoue lui-même qu'il avait imité les *Quatre Focardins* du conteur français et avait voulu être un Arioste allemand. — Lettres à Gessner et à Zimmermann. Gruber, *id.*, I, 375 et 379.

Wieland quitta Biberach pour se rendre à l'université d'Erfurth, où il avait été nommé, par l'électeur de Mayence, professeur de philosophie. Il n'y resta que trois ans; appelé par la duchesse Amélie à Weimar (1772), il fut un des premiers écrivains dont la présence rendit célèbre cette ville, qui, pendant cinquante ans, dut à la réunion dans son sein des plus grands écrivains du temps d'être l'Athènes de l'Allemagne.

CHAPITRE IV.

LESSING ET LA LUTTE CONTRE L'INFLUENCE FRANÇAISE. LA FABLE, LE THÉATRE ET LA CRITIQUE.

I.

Klopstock et Wieland avaient ouvert à la littérature allemande des horizons nouveaux; mais l'idéalisme nuageux du premier menaçait de l'égarer dans une voie funeste, et le réalisme du second ne pouvait satisfaire aux exigences du génie national; c'est le mérite de Lessing d'avoir d'abord, moins encore par ses exemples que par ses enseignements, montré à ses compatriotes à quelles sources d'inspiration ils devaient puiser, et d'avoir, en continuant l'œuvre d'affranchissement commencée par les Suisses et par Klopstock, contribué à délivrer l'Allemagne des entraves du classicisme et à créer dans sa patrie une littérature vraiment nationale.

Comme Luther, le promoteur de la réforme religieuse, Lessing, le réformateur littéraire, naquit en Saxe, dans la petite ville de Camentz 1729 (1). Après avoir passé ses premières

(1) On a de Lessing deux excellentes biographies, celle de Danzel, achevée par Guhrauer, et celle d'A. Stahr. M. Crouslé, je l'ai déjà dit, a publié sur *Lessing et le goût français en Allemagne* un ouvrage intéressant, mais auquel on peut reprocher d'être écrit à un point de vue trop classique et trop exclusivement français, et de ne pas montrer le carac-

années dans la maison paternelle, il fut admis, à l'âge de treize ans, à l'école des cadets, fondée par Maurice de Saxe à Meissen. Littérature ancienne et moderne, mathématiques, sciences naturelles, le jeune Lessing embrassa tout pendant les quatre ans qu'il passa à *l'Afraneum*; ces études variées portèrent leur fruit et éveillèrent de bonne heure en lui ce besoin de produire qui ne le quittera plus. L'admiration que lui inspira Haller, lui avait donné l'idée de faire un poëme sur la pluralité des mondes; il en avait déjà écrit, « suivant une méthode mathématique, » une partie, quand la lecture du traité de Fontenelle sur le même sujet le fit renoncer à cette entreprise peut-être plus hardie qu'heureuse. Ce n'était point de ce côté que l'appelait son génie. Le milieu où vivait Lessing paraissait peu propre à l'inspirer; il y puisa cependant l'idée de la première œuvre originale qui soit sortie de sa plume; la discipline sévère et roide de l'Afraneum laissait un champ libre au pédantisme; c'était un travers trop fait pour choquer Lessing pour qu'il résistât à la tentation d'en faire la satire, et de peindre « la seule espèce de fous qu'il connût encore; » il écrivit *Le jeune érudit*. Il n'avait que 17 ans.

Ces occupations littéraires ne nuisaient pas cependant à ses études proprement dites; l'activité prodigieuse de son esprit suffisait à tout; « c'est un cheval qui demande double ration, » écrivait à son père le recteur de l'Afraneum étonné. Il était temps que Lessing parût sur un autre théâtre. Un événement hâta son départ. On était alors au plus fort de la guerre de la succession d'Autriche. A la suite de la bataille de Kessel-

tère véritable de la lutte engagée par le critique allemand contre l'influence étrangère. Enfin M. Dolfus a publié sur Lessing dans la *Revue germanique* (janvier 1860) un article où il a jugé avec autant de pénétration que de finesse l'œuvre du grand écrivain. J'ai cité les œuvres de Lessing, tantôt d'après l'édition de Lachmann, tantôt d'après celle de Goeschen.

dorf (15 déc. 1745), Meissen fut occupé par les Prussiens vainqueurs. Après les troupes arrivèrent les blessés ; l'Afraneum en fut rempli. Ce spectacle horrible épouvanta Lessing ; le séjour de Meissen devenait d'ailleurs dangereux ; il supplia son père de le rappeler ; mais il fallait une autorisation supérieure. Elle se fit longtemps attendre. Enfin elle arriva, et le 30 janvier 1746, le jeune étudiant prit congé de l'Afraneum dans un discours d'adieu *sur les mathématiques chez les peuples anciens* (1). Au mois de septembre suivant, il se faisait inscrire à l'université de Leipzig, où Klopstock venait d'arriver également pour achever ses études. Le choix de Leipzig eût été peu heureux, si Lessing eût dû, suivant le vœu de ses parents, se consacrer à la théologie ; car il n'y avait pas alors à l'université un seul théologien en renom ; mais le jeune étudiant avait d'autres visées, et il eut la bonne fortune de rencontrer deux hommes, dont l'un surtout exerça sur son développement intellectuel une influence bienfaisante : c'était J. Ernesti, le réformateur ou plutôt le fondateur des études philologiques en Allemagne, et J. Fr. Christ, le maître de Winckelmann et le restaurateur de l'archéologie de l'art, celui qui le premier de l'autre côté du Rhin étudia en artiste et en historien les monuments de l'antiquité.

Le séjour de Leipzig fait époque dans la vie de Lessing ; transporté tout à coup de la solitude de l'Afraneum au milieu de cette grande cité, qui lui paraissait « un monde en petit, » et dont le commerce et la littérature faisaient alors un des principaux centres d'activité de l'Allemagne, tout devint pour lui matière à observation ; le livre de la vie était ouvert devant lui ; ce fut dans cette ville qu'il apprit à y lire pour la première fois. Là enseignait le doux et honnête Gellert au milieu de l'estime universelle ; de là Gottsched et ses sectateurs encore tout puissants, dominaient le Parnasse allemand, sur lequel venaient de paraître les auteurs des *Bremer Beitræge ;* là aussi

(1) A. Stahr, *Lessing's Leben*, I, 30.

se trouvait la seule scène qui eût alors quelque réputation en Allemagne. C'est au milieu de ce monde nouveau que Lessing va se former. La première remarque qu'il avait faite en sortant de la retraite à laquelle il s'était d'abord condamné, c'est que si « les livres peuvent instruire, ils ne sauraient jamais faire un homme (1). » Il résolut donc, quelque peine qu'il dût lui en coûter, d'acquérir ce qui lui manquait ; il apprit la danse, l'escrime, l'équitation. Après s'être ainsi formé, il rechercha la société de ses semblables pour « apprendre à vivre. » Ce n'était pas à l'université qu'il comptait trouver cette science ; il cessa d'en suivre les cours, pour se jeter dans le tourbillon de la vie mondaine, et cédant à l'entraînement, il devint bientôt un bohème littéraire. Le théâtre surtout l'attirait et plus d'une fois il lui arriva de se contenter pour son dîner d'un morceau de pain plutôt que de manquer à la représentation du jour. Mais là ne se borna point son zèle ; avec le jeune Weisse qui partageait ses goûts, il entreprit de traduire pour la scène de Leipzig les pièces les plus importantes de Marivaux et de Regnard. Il en fut bientôt récompensé ; l'intervention de son ami Mylius lui fit avoir ses entrées libres au théâtre. Il était sous la direction de la Neuber ; Lessing fit ainsi la connaissance de cette femme célèbre ; il en fut remarqué et encouragé ; et ce fut à elle qu'il dut de voir représenter sa première pièce. Dès lors il ne vécut plus que pour le théâtre, projetant drame sur drame, entouré d'acteurs ; on contait même qu'il n'était pas resté indifférent aux charmes d'une jeune ingénue de la troupe. C'était déjà trop de scandale pour le fils d'un pasteur et pour un étudiant en théologie ; sa liaison avec Mylius, qui se donnait ouvertement pour libre penseur, combla la mesure (2).

(1) Lettre à sa mère. *Lessing's Werke* (édit. Lachm), XII, 5.

(2) Quelque temps avant l'arrivée de Lessing à Leipzig, Mylius avait commencé la publication du journal *Le Libre penseur*. Danzel. *Lessing, etc.*, I, 92.

Lessing s'était senti attiré de bonne heure vers cet esprit indépendant et original ; de son côté Mylius, plus âgé que lui de sept ans, l'avait pris en amitié ; il l'avait introduit dans la maison du mathématicien et du juriste Kestner et auprès de la Neuber ; il ne fut pas non plus sans influence sur ses premiers essais poétiques, où, disciple de Hagedorn et de Gleim, Lessing, cédant à la mode du jour, chantait l'amour et le vin ; enfin, il l'associa à ses travaux dramatiques et à ses études scientifiques ; c'en était plus qu'il n'en fallait pour resserrer le lien qui les unissait (1).

Cependant la nouvelle de la vie de dissipation que le jeune Lessing menait à Leipzig se répandit à Kamentz, et comme toujours la renommée l'exagéra ; le bruit courut même qu'il allait se faire acteur. L'effroi fut au comble dans la maison du premier pasteur. Le théâtre était alors en Allemagne pour toutes les âmes pieuses et à Kamentz peut-être plus qu'ailleurs un objet d'horreur. Le jeune étudiant courait évidemment à sa perte ; il fallait l'y arracher à tout prix ; son père lui écrivit en lui faisant entrevoir le retrait de la bourse dont il jouissait. La lettre ne produisit point tout d'abord l'effet qu'on en attendait ; on était à la veille de jouer le Jeune érudit ; la vanité d'auteur ne pouvait permettre à Lessing de rompre à ce moment même avec ses habitudes ; d'ailleurs la gloire sur laquelle il comptait n'adoucirait-elle pas son père ? Il fallut avoir recours à un autre moyen. C'est alors qu'il reçut la nouvelle de la maladie de sa mère ; on était alors au milieu de l'hiver ; Lessing partit et fit à pied un voyage qui exposait sa vie ; c'en devait être assez pour désarmer le courroux paternel (2).

Son retour à Kamentz avait remis l'avenir de Lessing en question ; il avait déclaré qu'il ne voulait pas étudier la théo-

(1) Mylius fit aussi partager à son ami ses antipathies ; c'est lui qui le tint éloigné des auteurs des *Bremer Beitræge*. et l'empêcha peut-être aussi d'entrer en relation avec Klopstock.

(2) A. Stahr, *Id.*, I. 47.

logie ; pour complaire aux désirs de sa famille il promit de se consacrer à la médecine qu'il espérait pouvoir faire marcher de front avec les études philologiques, vers lesquelles il se sentait chaque jour entraîné davantage. A cette condition il obtint de retourner à Leipzig. Il se remit au travail, mais sans renoncer à son goût pour le théâtre, que l'absence semblait encore avoir augmenté, et à ses anciennes relations avec les acteurs. Cette fois elles lui portèrent malheur. Au printemps de l'année suivante les premiers sujets de la troupe de la Neuber furent appelés à Vienne : ils partirent, mais plusieurs laissèrent des dettes dont Lessing s'était porté garant. Bientôt il se vit poursuivi par leurs créanciers ; hors d'état de les payer, il ne lui restait qu'à prendre la fuite. Quelque temps auparavant, son ami Mylius était allé s'établir à Berlin ; Lessing résolut de l'y suivre, et il partit sans prévenir personne. Une première épreuve l'attendait au début de son voyage ; il tomba malade à Wittenberg ; sans ressources, ne voyant dans la vie « qu'un fardeau insupportable, » il fut obligé de s'adresser aux siens ; il en reçut quelques secours et la permission de continuer ses études à l'université. Mais, poursuivi de nouveau par ses créanciers, il les désintéressa avec le peu d'argent dont il pouvait disposer, et renonçant cette fois à achever ses études, il alla chercher fortune à Berlin (décembre 1748) (1).

Lessing n'avait pas encore vingt ans quand il arriva dans cette ville ; sans ressources, sans autre connaissance que son ami Mylius, trop pauvre lui-même pour lui venir en aide, il s'aperçut bientôt qu'il lui faudrait faire usage de sa force d'âme et de son habitude des privations. Après quatre semaines de tentatives infructueuses, il prit le parti de se découvrir à sa famille ; ses prières restèrent d'abord sans succès. On voulait qu'il revînt à Kamentz pour l'arracher à la société de Mylius. Lessing refusa et menaça de se retirer à Hambourg,

(1) A. Stahr, *Id.*, 51.

à Hanovre, ou même à Vienne. Cette menace produisit son effet; on craignit de le voir aller dans cette dernière ville, où il changerait peut-être de religion; on préféra le laisser dans la société du libre-penseur Mylius, et on lui envoya quelque argent avec lequel il put parer à ses premiers besoins, et « paraître sans rougir dans la société de ses semblables. » Une place de précepteur ou de secrétaire chez un M. de Golz lui fournit aussi quelques ressources et lui permit d'attendre; les connaissances qu'il fit et son activité le mirent bientôt en mesure de vivre « à son aise », c'est-à-dire hors du besoin, comme il l'explique lui-même. Il avait renoncé à se faire une carrière dans l'enseignement, et, résolu de vivre de sa plume, il se mit courageusement à l'œuvre, traduisit, aux gages d'un libraire, plusieurs volumes de l'histoire romaine de Rollin, puis, après avoir appris l'italien et l'espagnol, il commença une traduction de la *Vie est un songe* de Calderon, et des *Nouvelles* de Cervantes. En même temps il se livrait à des occupations plus originales, et, toujours attiré vers la scène, il fonda avec son ami Mylius une revue dramatique sous le titre de *Contributions pour servir à l'histoire du théâtre* (1749-1750) (1).

Les *Beitræge*, bien qu'anonymes, avaient fait connaître Lessing; son nom acquit une véritable notoriété quand il fut entré à la rédaction du Journal de Berlin (fév. 1751). Il y donna les *Nouvelles de la république des lettres* (Das neueste aus dem Reich des Witzes) : il faisait ainsi son apprentissage de critique. Un court séjour à Wittenberg (déc. 1751 à nov. 1752), pendant lequel il se fit recevoir maître ès arts, en interrompant ses travaux dans le journalisme, permit à Lessing de revenir à l'étude des anciens; il y joignit quelques recherches de théologie historique, que lui inspira peut-être le souvenir de la réforme toujours vivant dans la ville qui en avait été le berceau. C'est à ces études, sans doute, que durent leur naissance

(1) A. Stahr, *Id.*, I, 67.

les *Réhabilitations* (Rettungen), qu'il publia après son retour à Berlin. Ici il se montre disciple de Bayle, pour lequel il avait ressenti de bonne heure une profonde admiration; et il n'est pas difficile de retrouver dans plus d'un ouvrage de Lessing, à cette époque, l'influence et la manière du sceptique français. Comme lui, partant d'une erreur qu'il veut redresser, il s'efforçe de présenter sous un jour plus vrai les faits mal connus jusque-là, et d'exciter l'intérêt en faveur des victimes de l'intolérance philosophique ou religieuse. C'est la méthode qu'il a suivie dans son article sur Cardan, et qu'on retrouve dans sa *Réhabilitation* d'Horace.

Depuis Hagedorn, Horace était en faveur en Allemagne; l'école anacréontique en avait fait un de ses modèles, et Uz, nous l'avons vu, lui avait dû plus d'une heureuse inspiration. Un des poëtes de cette école, le pasteur Lange, voulut faire connaître à sa nation le poëte latin, et il en traduisit les odes en vers. Lessing jugea sévèrement cette traduction, et Lange, s'étant voulu défendre, le critique écrivit son *Vade mecum pour M. F. Lange*, satire sanglante qui porta au poëte traducteur un coup dont il ne se releva pas (1). Mais Lessing ne s'arrêta pas là, et voulant venger Horace des attaques de ses ennemis, comme il l'avait fait de l'admiration maladroite de ses amis, il entreprit la tâche difficile, non pas de le louer comme poëte, mais de le réhabiliter comme homme et d'absoudre sa mémoire des reproches dont elle était l'objet. Tel fut le but des *Rettungen des Horaz* (1754) (2), où l'on trouve le modèle de ce genre d'écrits que Lessing semblait affectionner.

Le retour de Lessing, à Berlin, avait été marqué par un redoublement d'activité littéraire ; rentré au *Journal de Berlin*, [illegible]e livrait en même temps aux travaux les plus divers : tra[illegible]ions, publications nouvelles, tout lui était bon. Ce n'était [illegible]'ailleurs sans nécessité qu'il se multipliait ainsi; il ne

[illegible] *Lessing's Werke* (édit. Goeschen), IV, 129.
[illegible] *Lessing's Werke* (édit. Goeschen), IV. 181.

pouvait, qu'à l'aide de travaux payés, se procurer les loisirs dont il avait besoin pour ses études privilégiées. Son ami Mylius était mort ; il se fit l'éditeur de ses œuvres ; en même temps il songeait à fonder de nouveaux journaux, il en publia même sous le titre piquant et original : *Du bon dans les mauvais Livres* (Das beste aus schlechten Büchern); mais il n'en parut que la première livraison : il y renonça pour se livrer à sa passion pour le théâtre. Un jour, il avait quitté subitement Berlin pour aller s'enfermer, pendant plusieurs semaines, à Postdam, tout à ses chères études. Ce n'était pas assez ; il n'y avait qu'une ville en Allemagne où fleurît le goût du théâtre, Leipzig : c'était là que Lessing avait formé le sien. Poussé par un attrait invincible, il y retourna brusquement (oct. 1755).

Il y reprit ses anciennes habitudes, et pendant quelque temps il parut ne plus vivre que pour la scène : il se laissa toutefois enlever, pour quelque temps, à ses travaux dramatiques. Un jeune homme de Leipzig, M. de Winkler, ayant formé le projet de parcourir l'Europe, cherchait un compagnon de voyage ; Lessing s'offrit et fut accepté. On partit le 16 mai 1756. On se dirigea d'abord vers la Hollande, et, à la fin de juillet, les deux explorateurs arrivèrent à Amsterdam, après avoir consacré plusieurs semaines à visiter les musées et les villes les plus importantes des Provinces-Unies. Lessing y recueillit sans doute plus d'une observation précieuse pour ses futures études sur l'art. Nos voyageurs allaient partir pour l'Angleterre, quand la guerre arrêta brusquement leur projet. Les Prussiens avaient envahi Leipzig ; les intérêts de Winkler étaient compromis ; il revint en toute hâte dans sa patrie. Le voyage, ainsi interrompu, ne fut pas repris.

Trompé dans ses espérances, Lessing fut obligé, pour vivre, de se remettre aux gages d'un libraire. La fortune sem-

(1) Kœrte, *Kleist's Leben*, 48.
(2) Danzel, *Id.*, I, 331.

blait s'obstiner à le poursuivre, et, malgré tout son courage, il ne pouvait se défendre d'un sentiment d'amertume ; il sentait le besoin de se fixer, et aurait volontiers accepté une place à Berlin ; ses amis y travaillaient avec ardeur ; mais leur zèle échoua. Frédéric, qu'on espérait intéresser en faveur du jeune écrivain, resta indifférent et inexorable. Les soucis de cette existence si précaire furent au moins adoucis, pour Lessing, par la connaissance qu'il fit de Kleist. Le *major* était alors proposé à la direction des ambulances militaires à Leipzig. Ce fut pour lui une bonne fortune d'y rencontrer le critique pour lequel il professait une estime profonde. L'amitié qui s'établit entre les deux écrivains fut aussi prompte que vive, et elle eut pour tous deux une heureuse influence. Cependant, fatigué d'attendre, Lessing résolut de tenter encore une fois la fortune ; Kleist venait de partir pour le théâtre de la guerre ; le dernier lien qui retenait Lessing à Leipzig était brisé. Il quitta, à son tour, cette ville inhospitalière, et retourna à Berlin, où l'appelaient depuis longtemps ses amis (4 mai 1758) (1).

N'ayant rien à attendre du roi, le jeune écrivain, après comme avant son retour en Prusse, ne songea qu'à demander à sa plume les moyens de vivre. L'attention avait été attirée par Bodmer sur la vieille poésie allemande ; pendant son séjour à Leipzig, Lessing s'en était occupé avec ardeur ; il continua à Berlin une étude qui l'attachait, et acheva, peu après son retour, un mémoire sur le *Livre des Héros* (Das Heldenbuch), qu'un serviteur infidèle lui déroba. Un des fruits de ses travaux, d'un genre tout nouveau pour lui, fut la publication qu'il fit en commun, avec Ramler, des épigrammes de Logau (2). Peu fait pour l'ode et pour la poésie anacréontique, un certain instinct, au contraire, portait Lessing vers l'épigramme ; il en avait fait dès son enfance, et, dans le recueil de poésies qu'il

(1) A. Stahr. *Id.*, I, 160.
(2) Danzel. *Id.*, I, 372.

publia pendant son premier séjour à Berlin (1751), elles occupaient la première place, et témoignaient seules de quelque originalité. L'étude particulière qu'il fit de Martial, pendant son séjour à Wittemberg, développa encore son goût pour cette espèce de poésie. Tout ce qu'il disait alors prenait la forme d'une épigramme, et c'est à cette époque qu'il fit les meilleures qu'il ait laissées. Si, plus tard, ses études de critique et d'art le firent négliger un genre qu'il aimait, en 1770, on le voit encore écrire un traité de l'épigramme, et il n'a jamais peut-être laissé passer l'occasion d'en faire une, quand elle s'est présentée. On comprend qu'avec une pareille disposition d'esprit, Lessing ait saisi avec empressement l'occasion de publier les vers d'un poëte qu'il pouvait regarder comme un précurseur, et le soin qu'il apporta à l'édition des épigrammes de Logau, prouve assez l'estime qu'il faisait de l'œuvre et de l'auteur.

II.

L'année même où il se faisait l'éditeur du vieux poëte silésien, Lessing publia trois livres de fables ésopiques. Ce n'était point la première fois qu'il abordait ce genre littéraire qu'il affectionnait, comme marquant la limite « où la poésie, proprement dite, et la morale se touchent ; » mais il le considérait, cette fois, à un point de vue tout nouveau : il ne visait à rien moins qu'à le réformer ou à le ramener à ce qu'il regardait comme son antique simplicité. La fable, depuis longtemps déjà, était en honneur en Allemagne ; elle y avait été, comme tant d'autres productions littéraires, importée de France. La renommée de La Fontaine s'était de bonne heure répandue à l'étranger ; on y associa bientôt celle de La Motte, que même, de ce côté-ci du Rhin, on ne séparait pas toujours assez de son devancier. Les imitations ne s'étaient pas fait attendre ; Gray avait donné l'exemple en Angleterre ; en Allemagne, Hagedorn, qu'on rencontre presque dans tous les genres,

comme imitateur, sinon comme modèle, marcha sur ses traces. Dès 1738, il publiait un recueil de fables, qui n'ont peut-être pas été dépassées dans sa patrie. Son exemple ne fut pas perdu. Les théories des Suisses d'ailleurs vinrent encore favoriser le mouvement littéraire qui se portait de ce côté. En faisant du merveilleux et de l'enseignement moral, la condition de toute poésie, ils étaient arrivés à mettre la fable, où ces qualités se trouvent réunies, au premier rang des productions poétiques (1). Aussi la faveur dont elle jouit fut-elle grande en Allemagne ; des revues, le *Lokman* et l'*Esope allemand* furent fondées pour en répandre le goût, et elle fut un instant la pomme de discorde qui ranima la guerre entre les Suisses et les Saxons, en même temps qu'elle devenait le genre favori des écrivains des Bremer Beitræge ; A. Schlegel, Giseke, Ebert, Zachariæ s'y essayèrent ; Gellert y acquit une réputation que le temps n'a pas entièrement détruite ; Lichtwer marcha sur ses traces, et presque tous les poëtes du temps abordèrent un genre qui semblait mener vite et sans peine à la gloire. L'école anacréontique elle-même céda à l'entraînement général. On a retenu quelques-unes des fables nombreuses que Gleim publia, à partir de 1754, et Kleist aussi en a écrit qui ont mérité d'échapper à l'oubli. Lessing partagea ce goût du jour. Son premier recueil de poésies (1751) renfermait un certain nombre de fables, dont quelques-unes avaient été faites dès l'université. Deux ans plus tard il en donnait encore un nouveau choix ; elles ne se distinguaient pas toutefois de celles qu'on faisait alors. Dans les premières surtout, le jeune écrivain avait pris La Fontaine pour modèle, et, comme lui, il les avait écrites en vers ; c'est à une tout autre inspiration que durent leur naissance les fables qui parurent en 1759.

Comme la plupart de ses contemporains, Lessing avait d'abord subi l'influence française ; ses premières œuvres portent

(1) Gœthe, *Dicht. u. Wahr.*, L. VII. — Hettner, *Id.*, III, 370.

la trace manifeste de l'imitation de nos écrivains ; elles se révèle dans ses essais dramatiques non moins que dans ses fables. Mais bientôt tout changea ; l'étude qu'il fit de l'italien et de l'espagnol, plus tard de l'anglais, en élargissant son horizon, ébranla ses admirations d'autrefois. La lecture des anciens ne lui montra pas moins combien les écrivains de l'école classique en avaient souvent été d'infidèles imitateurs ; en même temps le retour à la vieille littérature indigène ne pouvait que faire naître, dans l'esprit du critique, le désir de renouer le fil interrompu des traditions poétiques de l'Allemagne, et d'affranchir la littérature nationale du joug de l'école classique. Voilà comment, après en avoir été le disciple, Lessing en devint l'adversaire. La rupture avait déjà commencé, depuis longtemps ; la publication des Fables ésopiques l'acheva : c'est le premier acte de la guerre que le réformateur allait engager contre le classicisme.

« Il n'est point de genre littéraire, » dit Lessing dans sa préface, « qui m'ait attaché autant que la fable... J'ai lu à peu près tous les fabulistes, anciens et modernes et les meilleurs, plus d'une fois. J'ai beaucoup réfléchi sur la théorie de la fable. » Le critique a consigné, dans son *Traité de la Fable*, le résultat de ses réflexions ; mais quelque ingénieuses qu'elles puissent paraître, elles n'en ont point donné une théorie définitive. Qu'est-ce que la fable ? Lessing n'a pas eu de peine à montrer que La Motte et Richer, qui y voyaient un précepte caché sous une image allégorique ou sous l'allégorie d'une action, n'en ont point donné une définition satisfaisante ; il ne lui est pas plus difficile de prouver que Batteux, qui fait de la fable « le récit d'une action allégorique, » n'a pas été plus heureux ; mais peut-on admettre la définition qu'il propose à son tour, et qui voit dans la fable une proposition générale et morale ramenée à un fait particulier » (1) ?

(1) *Lessing's Werke* (éd. Goeschen), IV, 264.

Au lieu de répondre moi-même à cette question, je préfère laisser la parole à un des disciples de Lessing, Herder, qui s'est chargé souvent, comme nous le verrons, d'expliquer ou de développer, en les faisant siennes, les théories de son maître, et que pour cette raison on ne saurait, sous peine d'erreur, ignorer quand on parle de Lessing. Herder (1) a rejeté comme incomplète la théorie de Lessing ; il lui paraît difficile de trouver une sentence générale dans un cas particulier, « s'il n'y avait dans la nature un ordre, c'est-à-dire une réalité qui, dans chaque cas, continue d'exister suivant des lois et dans une succession immuable. » Ainsi, pour Herder, c'est cet ordre naturel, reposant sur des lois générales et stables, qui sert de fondement à la fable et en rend la généralité reconnaissable. Herder se contente trop facilement, mais pourtant il a fait faire un pas à cette première question. Il n'a pas moins fait avancer celle de l'usage des animaux dans la fable qu'examine ensuite Lessing. Breitinger qui, le premier, avait cherché à en rendre raison, en trouvait l'explication dans le besoin ou le désir d'atteindre au merveilleux, cette condition, d'après lui, de toute poésie ; ce qui l'amenait à ne voir dans la fable qu'un « fait merveilleux et instructif. » Lessing a renversé sans peine cette théorie singulière ; mais l'explication qu'il lui substitue est-elle plus admissible ? Suivant lui, si les fabulistes font parler les animaux de préférence aux hommes, cela tient à l'invariabilité bien connue du caractère des animaux. La raison est ingénieuse, mais elle ne me convainc pas, et je ne saurais, avec M. Saint-Marc Girardin (2), reconnaître là l'auteur du Laocoon. Elle n'a point satisfait non plus Herder, qui a du moins cherché à la rectifier et à la compléter. Il fait remarquer que certains caractères d'animaux ne nous sont connus que par la fable, et que par conséquent on ne les a pas choisis parce que tout le monde les

(1) *Herder's Werke. — Zur Lit. und Kunst*, XVII, 72.
(2) *La Fontaine et les fabulistes*, II, 388.

connaît, mais parce qu'on les considère comme immuables, en tant qu'ils rentrent dans l'ordre de la nature et sont des types invariables, tandis que l'homme est inconstant et multiple.

Il a été dans la destinée d'Herder de soulever des objections, de montrer la faiblesse des théories littéraires exposées avant lui, et de chercher à les compléter, le plus souvent sans y parvenir. C'est le cas pour la fable. Herder a bien vu que plus les êtres qui y figurent sont dans l'ordre de la nature, plus l'ensemble de leurs actions s'y conforme, plus la fable est attachante ; à cet égard, sa manière de voir est plus large que celle de Lessing ; mais il n'a pas su toutefois, il me semble, plus que lui, trouver la véritable explication de la fable, et peut-être à l'époque où il a essayé d'en faire la théorie, ne lui était-il pas possible d'y arriver. Ce qui, comme Lessing, l'a empêché d'en comprendre la nature, c'est qu'il a supposé avec tous les critiques d'alors, qu'elle devait être nécessairement instructive, et que l'allégorie dont elle se sert n'avait été inventée après coup que pour en rendre les enseignements plus frappants. Grimm a renversé cette théorie (1). Le célèbre critique trouve l'origine de la fable dans l'intérêt qu'inspirèrent aux premiers hommes la vie, les mœurs, les combats des animaux. La croyance à l'intelligence de ces êtres, qui sont à la fois si semblables et si dissemblables à l'homme, le rôle qu'ils ont joué dans les pratiques religieuses de tant de peuples anciens, les légendes auxquelles ils ont donné naissance témoignent encore de cet intérêt puissant. Les animaux ont été associés à la vie de l'homme ; comme lui, ils ont eu leur histoire, et les fables ne sont que des débris de cette histoire poétique et légendaire dont le roman du Renard est le monument le plus complet. Telle est l'origine de la fable. Plus tard, il est vrai, l'art en a élargi le cadre et on a

(1) Jacob Grimm, Préface du *Reinhart Fuchs*.

ajouté au fond premier que donnait la tradition; mais on n'a pu le faire avec succès qu'en restant fidèle à la tradition, qu'en poétisant, comme elle l'avait fait, les animaux, et en leur donnant, avec les instincts qu'ils tiennent de la nature, quelque chose de l'intelligence et de la pensée humaine (1).

Ce fait une fois admis, la seconde partie de la théorie de Lessing croule comme la première. La Muse elle-même, disait-il dans la première de ses fables ésopiques, l'avait détourné de donner à ses fables une « parure poétique » ou la « grâce de l'harmonie, » et dans le traité qui les accompagnait, il opposait à la manière fleurie de La Fontaine et de ses imitateurs la simplicité primitive d'Esope (2). C'était mettre l'apparence à la place de la réalité. Dans son désir de renverser la réputation de La Fontaine, quoiqu'il affecte de ne vouloir s'attaquer qu'à ses imitateurs, Lessing oublie qu'Esope, qu'il lui oppose en qualité d'ancien n'est rien moins qu'un écrivain antique, que les fables qui portent son nom n'ont aucun caractère d'authenticité, et il ne soupçonne pas, ce qu'a très-bien montré Grimm, qu'elles ne sont probablement que des remaniements, des débris de fables antérieures. Quant à cette concision que Lessing, après La Motte, vante dans Esope, et qui est pour lui « comme l'âme et la vie de la fable, » on peut dire tout au contraire qu'elle en est la mort et « qu'elle en détruit l'intérêt symbolique (3). »

La théorie de Lessing a porté malheur à ses fables ; elles n'ont rien de cette naïveté, de cette simplicité native, qui sont un des caractères essentiels de ce genre de poésie ; on n'y rencontre ni ce sentiment poétique, ni ce parfum d'antiquité que La Fontaine a su parfois retrouver ; ce sont des fictions souvent ingénieuses, plus souvent épigrammatiques, non des tableaux naïfs empruntés à la nature même. Aussi, de

(1) J. Grimm, *Id.*, p. 8.
(2) *Lessing's Werke*, IV, 277.
(3) J. Grimm, *Id.*, p. 18.

quelques qualités que témoigne sa théorie, et bien qu'elle ait été souvent admirée par la critique allemande, elle resta sans effet. La fable telle que Lessing la concevait ne fit pas fortune. Si Bodmer eut le tort de lui opposer ses *fables non ésopiques*, les écrivains qui lui succédèrent, mieux inspirés, continuèrent, sans esprit d'opposition, de marcher dans la voie ouverte par Hagedorn. C'est elle que suivirent Willamow et Michaelis; et Pfeffel, le plus fécond, sinon le meilleur fabuliste allemand, fut à la fois un disciple de La Fontaine et de Gellert, et plus tard même un imitateur de Florian.

III

Ainsi, la tentative de Lessing, pour transformer la fable, avait échoué; il devait être plus heureux dans les efforts qu'il fit pour réformer la scène allemande; non qu'il soit parvenu à créer dans sa patrie un théâtre national, entreprise qu'il n'essaya point d'ailleurs; mais, en se faisant le champion et le propagateur des théories novatrices de l'époque, il arracha l'Allemagne à l'influence de l'école classique, et montra le premier comment, au lieu de la tragédie importée de France, on pouvait essayer un genre plus modeste, mais plus en rapport aussi avec l'état actuel de la civilisation. Là s'arrête son rôle; il était réservé à Gœthe et à Schiller, en fondant la tragédie en Allemagne, de satisfaire aux exigences les plus hautes de la scène que Lessing avait pu entrevoir, mais qu'il n'avait pas su contenter. La part qui revient au critique dans la restauration du théâtre allemand n'en est pas moins immense; mais pour bien comprendre la portée de la révolution dont il fut l'initiateur, il faut non-seulement se reporter à ce qu'était la scène allemande avant lui, il faut se représenter encore quels changements s'étaient faits depuis un demi-siècle dans la poésie dramatique à l'étranger.

Vers la fin du XVIe siècle, le théâtre avait atteint en Angle-

terre à une originalité d'invention et à une grandeur de conception à laquelle, l'Espagne exceptée, il n'est peut-être arrivé chez aucun autre peuple de l'Europe moderne. Mais cet épanouissement poétique ne dura qu'un temps assez court. Au moment où il s'arrêtait, la tragédie classique prenait naissance en France, et y atteignait bientôt un haut degré de perfection. Mais si, grâce au talent des poëtes qui la cultivèrent, cette forme de poésie eut un immense retentissement, par sa nature, par les règles qu'elle suivit, par les sujets mêmes qu'elle affectionnait, elle n'avait rien de national ; et, loin d'être sortie du drame tel que l'avait conçu d'abord le peuple au moyen âge, c'était un emprunt plus ou moins fidèle fait au théâtre ancien, remis en honneur par la Renaissance. Cependant la tragédie classique devait finir, malgré son origine étroite et savante, par s'établir et régner sur toutes les scènes d'Europe. L'ordre donné par les Puritains, en 1647, de fermer tous les théâtres, avait porté un coup fatal au drame anglais. Quand, ainsi que nous l'avons vu, l'influence française pénétra en Angleterre à la suite des Stuarts rétablis, il résista bien encore quelque temps, mais en perdant chaque jour du terrain. Dryden qui, dans son *Essai sur la poésie dramatique*, a si bien relevé les défauts de notre théâtre, n'en écrivit pas moins des pièces dans le goût français, et substitua au drame du XVI[e] siècle, dont on s'éloignait sans cesse davantage, la tragédie héroïque. En même temps, Shakespeare, honoré jusque-là, tombait peu à peu dans un discrédit profond, et ses pièces ne purent plus paraître sur la scène que remaniées et arrangées au goût du jour. Lee, surtout Otway, continuèrent la révolution commencée par Dryden, et l'ancien drame dédaigné dut faire place enfin au genre nouveau, qu'ils avaient créé (1).

Mais là ne devait pas s'arrêter la réforme. Un changement

(1) Hettner, *Id.*, I. 100.

profond s'était fait dans les mœurs anglaises, à la suite de l'avénement de Guillaume d'Orange ; le mouvement était venu des classes bourgeoises, qui commencèrent, vers cette époque, à prendre une importance considérable. Il fallait bien compter avec elles : laborieuses et puritaines, elles voulaient une littérature austère comme elles. Ce fut pour répondre à ces besoins nouveaux que prirent naissance les *Revues* qui, au commencement du siècle dernier, exercèrent, en Angleterre et sur le continent, une influence si puissante. Ce n'était rien moins qu'une révolution ; elle ne pouvait manquer de s'étendre au théâtre, qui, comme le roman, allait devenir une école de vertu. Un disciple de Dryden, Th. Southerne, se chargea de répondre à ces exigences nouvelles, en fondant la tragédie morale. Rowe, un instant célèbre au commencement du siècle dernier, continua son œuvre. Désormais le poëte dramatique est un professeur de vertu ; le ton didactique ne l'effraie plus; loin de là, son seul souci est de trouver le moyen et le moment de placer, dans chaque pièce, quelque enseignement pratique et utile : la tragédie n'est plus qu'une règle de morale en action (1). Cependant ce système produisit une pièce qui, cachant plus adroitement l'intention didactique, et écrite au moins avec élégance, fit un moment illusion : c'est le *Caton* d'Addison (1713), regardé, par Johnson, comme le chef-d'œuvre de la tragédie classique en Angleterre, mais dont le succès d'un jour ne peut faire oublier les défauts et la faiblesse (2). On comprend aussi que cette pièce n'ait pu être le commencement d'une ère nouvelle pour la tragédie anglaise renouvelée, et qu'en en marquant l'apogée, elle en commence aussi la décadence.

(1) Hettner, *Id.*, I, 255.

(2) Il est intéressant de comparer le jugement à tous égards favorarable que porte M. Villemain sur le Caton (*Littér. au* XVIIe *siècle*, 6e leçon) avec l'appréciation si sévère de W. Schlegel (*Vorles. uber die dram. Lit.*, 34e leçon).

Tandis que la tragédie se transformait ainsi en Angleterre, la comédie subissait une révolution analogue, quoique moins profonde. Ici la réforme porta plutôt sur la forme que sur le fond. Mais si, grâce à ce qu'elle sut conserver de populaire, la comédie anglaise du XVIIe siècle fut plus originale que la tragédie; elle n'en était tombée que dans un état plus affligeant de décadence morale. La corruption était alors à son comble dans les mœurs anglaises. Les changements brusques de gouvernement avaient porté leurs fruits ordinaires : l'indifférence politique avait amené l'indifférence morale; à cela s'ajoutait l'aversion qu'inspiraient le puritanisme et ses maximes; on s'en vengea en faisant la satire de la vertu qu'il exagérait. La comédie fut l'expression fidèle de ce mouvement de réaction. Rien n'égale la licence à laquelle elle atteignit, avec Wicherley et surtout avec Congrève. Le théâtre était devenu une école de corruption; il était impossible qu'une protestation ne se fît pas entendre. Un poëte, Blackmore, et un théologien, Collier, s'élevèrent presque en même temps contre cette dépravation de la scène (1). Leurs plaintes ne furent pas stériles. Le changement qui s'opéra alors dans les mœurs y vint en aide. Un édit de 1704 défendit de représenter sur la scène rien qui fût « contraire à la religion et aux mœurs; » il ne faisait que consacrer un fait déjà accompli. Farquhar et Vanbrugh avaient inauguré la réforme; poursuivie par Cibber, elle trouva son expression dernière dans l'écrivain célèbre du *Tattler* et du *Spectateur*, Richard Steele. Comme la tragédie, la comédie versait décidément du côté de la morale. La scène fut pour Steele une tribune ou plutôt une chaire de vérité; il ne prétendit à rien moins qu'à créer une comédie, « qui fût un amusement digne de chrétiens et de gens civilisés » (2). Ainsi, après être parties de si loin, la tragédie et la

(1) Hettner, *Id.*, I, 122.
(2) Préface du *Lying Lover*.

comédie anglaises se rencontraient dans une même intention didactique et morale.

Cependant le théâtre anglais devait encore subir une transformation ou plutôt une décadence plus profonde. En devenant morale, la tragédie classique n'avait point cependant cessé pour cela de prendre ses personnages dans « les rangs les plus élevés, » et de mettre sur la scène « les événements les plus extraordinaires de l'histoire ; » par là, elle contrastait avec la littérature contemporaine, qui semblait de préférence s'adresser aux classes moyennes ; c'est ce qu'allait faire Richardson dans le roman ; c'est ce que prétendit faire, avant lui, George Lillo, dans la tragédie. « Il s'efforça, » comme il le dit lui-même (1), « d'agrandir cette province du domaine poétique, afin d'être utile à un plus grand nombre ; » et, « puisque, » ajoute-t-il, « les princes ne sont pas seuls sujets aux maux que cause le vice, il n'y a pas de raison pour prendre les caractères tragiques dans un rang élevé ; au contraire, en les choisissant dans une position moyenne, on proportionne par là le remède au mal, et l'exemple au plus grand nombre de spectateurs. » Le but didactique ne s'était jamais encore avoué d'une manière aussi franche et aussi tranchante ; mais jamais aussi on n'avait vu moins d'invention poétique, moins de connaissance du monde et des hommes, que Lillo n'en montra dans son *Marchand de Londres*, « véritable histoire de cour d'assises, presque aussi absurde qu'elle est triviale, » dit Schlegel, « et dans laquelle on ne sait ce qui doit le plus étonner, du manque absolu de talent poétique ou des intentions morales de l'auteur (2). » Cependant cette pièce, si faible de conception, eut du succès, et elle a sa place marquée dans l'histoire de l'art dramatique. Mais si, comme moraliste, Lillo suivait la voie ouverte par ses devanciers, il était novateur dans le choix des moyens ; il rompait avec la tradi-

(1) Dédicace du *London Merchant* à sir Jones Tylor.

(2) W. Schlegel, *Id.*, Leçon 34.

tion classique en ramenant la tragédie des hauteurs où l'avait reléguée l'école française dans le domaine de la réalité et de la vie commune.

C'était toute une révolution. A l'origine, la tragédie anglaise, pas plus que le drame espagnol, n'avait connu, dans le choix de ses héros, de distinction de rang ou de condition; en France même, Corneille avait, dans la préface de *don Sanche*, réclamé en faveur d'un choix plus large (1); mais, au milieu de la société aristocratique où il vivait, sa voix n'avait pas été entendue ; poésie de cour avant tout, c'était parmi les grands que la tragédie classique avait cherché ses héros, et ce besoin d'un moment était devenu comme une loi de sa nature; il ne fallait rien moins que l'avénement des classes bourgeoises à la puissance et à la fortune pour rendre un changement durable dans d'aussi anciennes habitudes. Grâce à cette transformation, la *tragédie bourgeoise* enfin, cette première forme du drame moderne fut créée ; faite pour le peuple, elle devait, malgré toute les attaques, se maintenir au théâtre et aspirer même à se substituer à la tragédie classique, comme le peuple à prendre la place de l'aristocratie.

Édouard Moore marcha sur les traces de Lillo, et son *Joueur* (the Gamester 1753) est, avec le *Marchand de Londres*, le modèle de la tragédie bourgeoise, telle que l'avait conçue son prédécesseur. Mais il poussa plus loin la guerre que celui-ci avait commencée contre la tragédie classique; Lillo s'était à peu près borné à opposer à la dignité de son langage et de ses

(1) « S'il est vrai, dit-il, que ce dernier sentiment (la crainte) ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice ? »

héros des personnages tirés des rangs du peuple ; Moore, en affectant de multiplier les changements de scènes, s'attaqua de préférence aux trois unités. Cumberland, qui lui succéda, continua la lutte, et dans le prologue des *Frères*, l'une de ses pièces les plus célèbres, il s'éleva avec force contre l'imitation du théâtre français, et prétendit être Anglais par le fond et par la forme (1).

Cependant ces trois dramaturges avaient trop peu de talent pour créer une œuvre dramatique durable ; leur tentative aussi offre bien plutôt un intérêt historique que littéraire ; leurs pièces, sans inspiration profonde, sans force tragique, pouvaient bien être une arme de combat, elles ne purent servir de modèles, pas plus qu'elles ne sont restées au théâtre. Incapables d'atteindre à l'intérêt vraiment tragique, ces poëtes cherchèrent du moins à toucher et à remuer les cœurs ; déjà, Congrève, dans la *Mourning Bride* (1697), et Southerne, dans *Oronoko* (1699), cette pièce à sensation, qui semble annoncer la *Case de l'Oncle Tom*, avaient donné l'exemple de cette tragédie *larmoyante ;* l'émotion, qu'ils avaient recherchée, devint en quelque sorte la première condition des pièces nouvelles, aussi leur donna-t-on le nom de *tragédies émouvantes*, en même temps que celui de *tragédies bourgeoises*, comme pour faire entendre « qu'elles pouvaient toucher, non ébranler, attrister, mais non être vraiment tragiques. »

Ce nouveau genre dramatique ne fut pas particulier à l'Angleterre; s'il y prit naissance, il passa bientôt sur le continent ; nous allons le voir accueilli avec empressement en Allemagne, comme un auxiliaire utile dans la guerre déclarée à la tragédie classique ; mais il ne tarda pas à être connu dans la patrie même du *classicisme*. La révolution commença même plutôt en France, quoique dans un autre sens, mais également sous l'influence anglaise. Après avoir subi, au XVIIe siècle,

(1) Cf. Hettner, *Id.*, I, 520.

l'influence française, la littérature anglaise influa, à son tour, nous avons vu, au commencement du siècle suivant, sur les esprits en France. C'était le résultat nécessaire de l'essor que les lettres et les sciences venaient de prendre en Angleterre, tandis que chez nous elles étaient alors dans une décadence manifeste (1). On sait avec quelle force l'esprit philosophique anglais pénétra en France ; mais, avant que Voltaire allât le puiser à sa source, et que Montesquieu demandât à l'Angleterre le secret de ses institutions politiques, la littérature nouvelle qui venait d'y prendre naissance avait trouvé de l'écho de ce côté-ci de la Manche. Les deux peuples, rapprochés forcément pendant les guerres qui marquèrent la fin du règne de Louis XIV, avaient appris à se mieux connaître, et si l'admiration qu'avait inspirée jusque-là notre civilisation en Angleterre diminua, un intérêt puissant pour tout ce qui en venait succéda en France à l'indifférence profonde que la littérature anglaise y avait jusqu'alors rencontrée. Les revues, les comédies de Cibber et de Steele furent accueillies avec empressement, et cette littérature bourgeoise trouva aussitôt accès au milieu d'une société qui se transformait, et dont les classes moyennes, chaque jour grandissantes, se fatiguaient d'une poésie aristocratique qui les dédaignait ou les ignorait.

Trois écrivains, Marivaux, Prévost et Destouches, furent les promoteurs de cette révolution poétique et les médiateurs entre la littérature anglaise et la littérature française. Dès 1733, Prévost avait fondé le *Pour et le Contre*, dans le but de faire connaître, en France, les écrivains anglais les plus en renom. Plus tard, il traduisit les romans de Richardson, et, en 1755, il prenait la direction du *Journal étranger*, destiné à tenir les lecteurs français au courant des productions des pays voisins. En même temps, dans *Cléveland* et le *Doyen de Killernine*, il répandait directement le goût de la littérature an-

(1) Buckle, *History of civilization*, I, 452 et 657.

glaise qui les avait inspirés. Marivaux fit davantage ; en 1722, il avait déjà publié le *Spectateur*, qui, comme le journal d'Addison, dont il s'était évidemment inspiré, s'occupait de questions de goût et de morale ; mais il fut plus qu'un imitateur ; imbu de l'esprit des revues anglaises, il a eu la gloire incontestable, comme le remarque Hettner (1), de développer, plus tôt qu'on ne le fit en Angleterre même, les germes féconds qu'elles renfermaient. Dix ans avant *Paméla*, il écrivit sa charmante nouvelle de *Marianne*, cette œuvre, qui témoigne d'une nature tendre et délicate, non moins que « d'un vif sentiment des misères humaines (2), » et dans laquelle, devançant Richardson, il a pour but avoué de montrer la vertu victorieuse des attaques et des séductions du vice. Cette émotion profonde ne se retrouve pas dans ses comédies ; mais elles poursuivent le même but moral que son roman ; elles se complaisent dans ces analyses du sentiment, dans ces scrupules d'une existence honnête qui craint de s'écarter du devoir, dans « ces éternelles surprises du cœur » qui en font le charme et le piquant. On se sent dans un monde inconnu où les distinctions sociales sont effacées ou amoindries. Voltaire ne s'y est pas trompé : les pièces de Marivaux sont bien des *drames bourgeois*, et si elles sont au-dessous de la comédie, telle que l'a conçue Molière, elles n'en sont pas moins le point de départ d'un art nouveau, moins grand, sans doute, mais produit nécessaire du changement des mœurs, et que l'auteur de *Marianne* a le mérite et l'honneur d'avoir inauguré chez nous.

Tout en paraissant rester fidèle, du moins pour la forme, à l'ancienne comédie, Destouches, sans être novateur comme Marivaux, n'a pas moins contribué à la transformer ; sorti de de l'école de Regnard, le séjour prolongé qu'il fit en Angleterre ne pouvait manquer de modifier sa première manière.

(1) Hettner, *Id.*, II, 105.

(2) Villemain, *Littérature au* XVIIIe *siècle*, I, 329.

Ami d'Addison, versé dans la littérature anglaise contemporaine, Destouches puisa dans l'admiration de ses nouveaux modèles, non moins que dans son cœur, le désir « d'épurer la scène... et de la rendre digne de l'estime et de la présence des honnêtes gens » (1). Venu après Molière et persuadé qu'il y aurait témérité à vouloir suivre un modèle regardé comme inimitable, il prit un autre ton, et, pour se rendre supportable après lui, s'engagea dans une voie nouvelle (2). C'est ainsi que sans force comique, sans talent dans le dessin des caractères, il sut plaire aux contemporains et les intéresser; son œuvre devait trouver des imitateurs.

L'intention didactique qui dans Destouches n'apparaît que dans quelques scènes isolées, ce penchant au drame qu'on y découvre, devinrent systématiques et prédominants chez Nivelle de La Chaussée. Tout occupé de l'idée du devoir, La Chaussée voulut faire du théâtre « une école où la jeunesse pût prendre, en s'amusant, des leçons de sagesse et de vertu » (3). Il eut un autre but encore plus pressant ; « ce ne fut point, en effet, le ridicule du caractère ou les travers de l'esprit qu'il représenta, et il s'attacha bien moins à corriger qu'à attendrir » (4). Telle fut la *comédie larmoyante* qu'à son tour il introduisit et fixa sur la scène française, et qui, malgré les attaques dont elle fut l'objet, n'en devait pas moins avoir un immense succès. C'est que ce genre nouveau sympathisait mieux que l'ancienne comédie avec les caractères, les usages et la façon de penser du temps (5). La Chaussée continuait la révolution dramatique commencée par Marivaux et Destouches ; nature bourgeoise, sa comédie, comme la tra-

(1) Préface du *Glorieux*.

(2) *Id.*

(3) Avertissement de l'édition de 1762, p. 3.

(4) *Supplément au Parnasse français de Titon du Tillet. Œuvres* de La Ch. I, 5.

(5) Fréron. *Lettres sur quelques écrits.* Œuvres de La Chaussée, I, 19.

gédie de Lillo, s'adressait de préférence aux classes moyennes, c'était à un spectacle du cœur qu'il les conviait (1), c'étaient des tableaux de famille qu'elle leur offrait dans l'intention avouée de les émouvoir et de les améliorer.

Cette révolution que La Chaussée, « donnant le ton à son siècle », venait de faire dans l'art dramatique émut les contemporains ; loué et admiré avec ardeur, il fut attaqué aussi avec violence. Il faut voir de quel air de mépris et de dédain Collé, dans son journal, parle de ce comique larmoyant « qui ne sera et ne peut jamais être goûté des amateurs de la bonne comédie » (2). Mais cette opposition n'empêcha point le genre nouveau de faire fortune, et La Chaussée compta au nombre de ses imitateurs le chef même de l'école classique en France, Voltaire, qui, tout en s'élevant contre la tragédie bourgeoisie, reconnut toujours au poëte comique le droit d'attendrir aussi bien que celui de faire rire (3). C'est ce qu'avait fait déjà Térence, et avant lui Ménandre, qui semble s'être complu bien plutôt dans les scènes attendrissantes de la vie de famille, dans la peinture émue des tableaux d'intérieur que dans la représentation égayée des ridicules de son temps. C'était donc à tort qu'on s'était attaqué à la comédie larmoyante, comme on l'appelait par dérision, ce n'était pas le genre qu'il fallait blâmer, c'étaient les « intrigues romanesques et forcées » qu'on mettait dans les nouvelles pièces, et surtout « cette espèce de pathétique fade » qui, vers le milieu du XVIIIe siècle, pénétra dans la littérature, et qu'on doit regarder comme une maladie du temps (4). Mais si La Chaussée ne sut pas toujours s'en défendre, s'il gâta souvent ses pièces par l'affectation, le genre qu'il venait de retrouver ne périt pas avec lui. Lessing, nous allons le voir, s'en empara, Diderot en fit la théorie, et depuis il a pénétré dans toutes les littératures.

(1) Gœthe, *Dicht. u. Wahrheit*, l. XIII.
(2) Collé, *Journal*, I, 61.
(3) Préface de l'*Enfant prodigue* et de *Nanine*.
(4) Villemain, *Littérature au* XVIIIe *siècle*, I, 297.

[illegible] dramatique [illegible]
[illegible] manquer
[illegible]
[illegible] y pené-
[illegible] La
[illegible] porte dans le drame [illegible]
[illegible] caractérise toutes les
[illegible] tragédies d'Andreas Gryphius et de
[illegible] principaux représentants, ne sont que des
[illegible] esprit, pédantesques et savantes.
[illegible] littérature décrépite, qui s'éteint dans l'exagé-
ration et a perdu le sentiment de la nature (1). De telles pro-
ductions ne pouvaient longtemps satisfaire au goût que le
[illegible] allemand conservait pour le théâtre, mais, dans l'im-
possibilité d'avoir des œuvres originales, on eut recours à l'étranger. On s'adressa tour à tour à l'Angleterre et à la France. Depuis la fin du XVIe siècle, époque où la littérature anglaise atteignit à son apogée, des troupes dramatiques, recrutées en partie en Angleterre, parcoururent l'Allemagne et trouvèrent accueil à la cour des princes et dans les grandes villes (2). Ce qui distinguait surtout les pièces qu'elles jouaient, c'était le penchant à montrer sur le théâtre des scènes sanglantes, et l'on aurait pu croire que ces *spectacles de meurtre* (Mordspectakel), comme on les appelait, « étaient « faits par des bourreaux et pour des bourreaux. » De pareilles œuvres ne pouvaient plaire aux esprits cultivés. Quand notre théâtre commença à être connu de l'autre côté du Rhin, on essaya d'importer sur les scènes allemandes les pièces les plus remarquables de notre répertoire; la plupart de nos chefs-d'œuvre dramatiques furent ainsi traduits, d'autres remaniés et accommodés au goût régnant (3). Mais ce goût

(1) Lœbell, *Id.*, III, 158.
(2) Hettner, *Id.*, III, 174.
(3) Lœbell, III, 160.

était encore trop peu formé pour que cette tentative pût réussir. D'ailleurs le plus grand nombre des traductions de pièces françaises ne furent pas représentées, ou ne le furent que dans les cours princières. La foule leur préférait un genre de composition, qui prit alors naissance sous le nom de *Staats* ou *Hauptactionen*, imitations grossières des drames populaires anglais ou espagnols, mélange étrange de sérieux et de comique, de trivialité et d'emphase, où *Hanswurst*, l'Arlequin allemand, se mêlant aux personnages de la pièce, en interrompait la marche de ses lazzi, où tout, en un mot, suivant l'expression de Lessing, « n'était que non-sens, bassesse, en-« flure et bouffonnerie dignes de la plus vile populace. » Tel était l'état déplorable du théâtre en Allemagne au commencement du XVIIIe siècle : par malheur, il n'était que le résultat du mauvais goût et de l'esprit du temps, et il avait sa source dans la barbarie générale et la grossièreté des mœurs (1).

A Gottsched revient le mérite d'avoir cherché à arracher la scène allemande à cet état d'avilissement. Presque dès son arrivée à Leipzig, il conçut son projet de réforme. A part une traduction en prose du Cid, on ne jouait sur le théâtre de la ville que des *drames politiques*. L'arrivée des époux Neuber lui donna le secours et les auxiliaires dont il avait besoin. Il fallait avant tout un répertoire. En attendant qu'on pût avoir des pièces originales, on en emprunta à la scène française : Cinna, le Cid, Iphigénie, Bérénice, d'autres tragédies encore furent traduites : enfin en 1731 parut le *Caton mourant*, imitation non sans originalité de la pièce d'Addison. Gottsched triomphait. La troupe de la Neuber portait dans les principales villes d'Allemagne le goût des pièces régulières qu'elle représentait ; on renonça peu à peu aux *Staatsactionen* ; enfin Hanswurst fut brûlé solennellement sur le théâtre de Leipzig (1737) ; avec lui disparaissait le

(3) Devrient, *Geschichte der deutschen Bühne*, cité par Lœbell, *id.*. III, 164.

dernier vestige du drame national : la tragédie classique domina désormais sans conteste sur la scène allemande. Son règne devait être de courte durée (1).

Cependant Gottsched poursuivait sa réforme avec ardeur. En 1740, vingt-sept pièces nouvelles avaient paru. Le départ de la Neuber pour Saint-Pétersbourg vint tout compromettre. Pour remédier au tort que son éloignement causait à l'art dramatique, Gottsched publia son *théâtre allemand*. Rien n'y fit. Le retour de la célèbre directrice, lui-même, ne lui apporta pas le secours dont il avait besoin ; c'était le moment de sa querelle avec les Suisses ; la Neuber avec laquelle il avait déjà eu quelques dissentiments finit par rompre avec lui, et se déclara ouvertement pour ses adversaires. C'en était fait du crédit du dictateur ; mais son œuvre ne périt pas avec lui. Un des écrivains des Bremer Beitræge, Elias Schlegel (2), la continua. Tout jeune, Schlegel avait senti s'éveiller en lui le goût du théâtre. Au collége déjà il avait fait une *Hécube* et une *Iphigénie en Tauride*. C'est alors qu'il vint à Leipzig et connut Gottsched ; ses relations avec le critique ne pouvaient qu'augmenter sa passion pour le théâtre. Bientôt il écrivit un *Hermann*, tragédie dont le sujet avait au moins le mérite d'être emprunté à l'histoire nationale. A quelque temps de là, pendant son séjour en Danemark, il fit paraître enfin *Kanut*, la meilleure pièce qu'il ait laissée. Cependant Schlegel n'a pu satisfaire complètement aux conditions de la tragédie, et il n'a pas été beaucoup plus heureux dans la comédie ; mais il y a du moins porté plus de délicatesse et de goût qu'on n'avait fait avant lui. Jusque-là, Molière, dont les œuvres avaient été traduites en entier, avait surtout servi de modèle aux comiques allemands; Schlegel s'inspira de préférence de Destouches, parfois aussi de Holberg, et son *Oisif occupé*, le *Triomphe des Bonnes femmes*, et la *Beauté muette*, dont Lessing a fait l'éloge

(1) Hettner, *Id.*, III, 362.
(2) Né à Meissen en 1718, mort en 1749.

dans la dramaturgie, rappellent sans cesse la manière de l'auteur du *Glorieux*. Le point de vue de Schlegel s'élargissait à chacune de ses nouvelles pièces, et chaque année, il atteignait à plus de maturité, quand une mort imprévue l'emporta en 1749, à l'âge de trente et un ans. Il était réservé à Lessing de poursuivre et d'achever son œuvre interrompue.

C'est la gloire de Lessing d'avoir compris que l'on ne pouvait relever la littérature allemande de son abaissement qu'en commençant par réformer le théâtre. Mais ce n'est point là toutefois ce qui l'a engagé dans la carrière dramatique : son goût pour la scène avait pris naissance bien avant ses projets de réforme, et on peut croire qu'il l'avait puisé dans la lecture des auteurs français. Nous avons vu comment à l'*Afraneum* il avait écrit sa première pièce qui, remaniée, paraissait, non sans succès, un an plus tard sur le théâtre de Leipzig. Un penchant irrésistible l'entraînait vers la scène, et l'opposition de ses parents vint se briser contre une résistence invincible. Son départ subit de Leipzig, sa maladie et son court séjour à Wittemberg n'interrompirent que peu de temps ses études dramatiques, et à peine arrivé à Berlin, il s'y livrait, au milieu des soucis d'une vie précaire, avec une nouvelle ardeur. La fécondité dont il fit preuve alors est faite pour surprendre. Avant son départ de l'université, il avait déjà écrit la *Vieille fille*, dont il avait, peut-être, trouvé le sujet dans la maison paternelle ; à Berlin il fit coup sur coup *Damon* ou *La Véritable amitié*, le *Misogyne*, les *Femmes sont toujours femmes* (Weiber sind·Weiber), les *Juifs*, l'*Esprit fort* et enfin le *Trésor*. Ces pièces qu'on ne peut regarder que comme des essais de jeunesse témoignent au moins de l'étendue de ses lectures et des influences diverses qu'il subissait (1). A Plaute il a emprunté le sujet du *Trésor*, qui n'est que le *Trinummus* remanié, et il a pris dans le *Stichus* du comique

(1) Lœbell, *Id.*, III, 169.

latin l'idée des *Femmes sont toujours femmes*. Holberg lui a fourni deux des personnages de l'*Esprit fort;* l'influence de Térence, de Congrève et de Wycherley n'est pas moins visible dans quelques-unes de ces pièces (1). Mais celle qui se fait sentir dans toutes, c'est l'influence française ; les noms de ses personnages, le plan de ses pièces, l'observation rigoureuse des trois unités, tout annonce un disciple de nos écrivains, et son admiration pour notre littérature fut si grande, qu'en 1750, il entreprit d'écrire dans notre langne une comédie, *Palaion*, restée, il est vrai, inachevée (2). C'est aussi l'influence française qu'on retrouve avant tout dans les fragments de tragédies qu'il commença à cette époque, et dont la principale, *Henzi* (1749), semble lui avoir été inspirée par un événement contemporain. L'imitation de la *Venise sauvée* d'Otway y est manifeste, il est vrai ; mais le plan et la conduite de la pièce rappellent la manière de nos tragiques. Ce caractère des premières œuvres dramatiques de Lessing n'a pas échappé à la critique allemande; exclusivement classiques par la forme, elles ignorent encore, comme le faisait remarquer la Bibliothèque Universelle, les dernières transformations qui s'étaient faites sur le théâtre français, et ne relèvent que des écrivains de l'époque précédente. Par là Lessing était un disciple de Gottsched ; il ne devait pas lui rester tongtemps fidèle (3).

Déjà, dans les *Articles pour servir à l'histoire du théâtre* (1750) qu'il publia avec Mylius, les idées de Lessing se sont modifiées. Il y blâme l'imitation des écrivains français, qui, dit-il, conduit à l'uniformité, et, à leur place, il recommande l'étude des anciens, surtout d'Aristophane, de Térence et en particulier de Plaute, auquel sont consacrés presque tous ses articles. Cependant Lessing était loin encore d'avoir rompu complè-

(1) Danzel, *Id.*, I, 154.
(2) Crouslé, *Lessing et le goût français*, 82.
(3) Danzel, *Id.*, I, 131.

tement avec l'école de Gottsched ; il ne met point en doute les trois unités, et parmi les écrivains anglais, ce sont presque exclusivement ceux de l'école classique qu'il cite. Cet appel à cette autorité nouvelle n'en est pas moins l'indice du changement profond, qui, depuis son retour de Wittemberg surtout, se manifesta dans la manière de voir du critique : chaque jour désormais il inclinera davantage du côté de l'Angleterre. En cela il ne faisait que suivre le mouvement général des esprits. Nous avons vu comment l'influence anglaise se faisait depuis près d'un demi-siècle sentir sur le continent ; elle venait de modifier le théâtre français, elle allait à son tour transformer le théâtre allemand. Encouragé par Nicolaï, Lessing s'était mis avec ardeur à étudier les écrivains anglais: cette étude ne devait pas tarder à porter ses fruits (1).

En 1754, avec la publication de la *Bibliothèque théâtrale*, Lessing était rentré dans la critique dramatique. Ses opinions ne sont point encore celles d'un novateur ; rien ne lui paraît au-dessus d'une pièce régulière. Cependant il est facile de voir combien ses idées se sont déjà modifiées. Autrefois avec l'école de Gottsched il s'était élevé avec force contre la comédie larmoyante, qui venait de pénétrer en Allemagne, et il s'étonnait qu'on en fût venu « à faire des tragédies pour rire et des comédies pour pleurer. » Maintenant il tient un langage tout différent, et à propos de la *Cénie* de Mme de Graffigny, prenant ouvertement parti pour un genre qu'il avait combattu, Lessing déclare que les critiques français pourraient dire contre cette espèce de pièces ce qu'ils voudraient, mais que le sentiment des lecteurs et des spectateurs les défendrait toujours contre eux. Cependant la tragédie bourgeoise avait à son tour été introduite en Allemagne. En 1754, le *Marchand de Londres* avait été représenté à Leipzig, et la même année paraissait à Hambourg la traduction du *Joueur* de Moore. Les deux nouveaux genres se trouvaient ainsi en présence ; Les-

(1) Cf. Hettner, *Id.*, IV, 503.

sing en saisit tout d'abord la différence qui ne paraît pas avoir été toujours comprise : « ni la comédie, ni la tragédie, dit-il, n'ont été dans ces derniers temps à l'abri d'innovations. On a élevé l'une de quelques degrés, rabaissé l'autre d'autant. Le premier changement a produit ce que ses partisans ont appelé *comédie émouvante*, et ses adversaires *comédie larmoyante;* du second est sortie la *tragédie bourgeoise*. La première innovation est due aux Français, la seconde aux Anglais » (1).

L'origine différente que Lessing assigne à ces deux genres explique assez l'opinion qu'il finit par en avoir. Après avoir fait l'éloge de la comédie larmoyante, on le voit un an plus tard s'élever contre elle. « La farce, » disait-il (2), en concluant l'examen qu'il venait de faire du discours de Gellert *Pro commedia commovente* et des attaques de Chassiron contre ce nouveau genre, « ne veut que faire rire ; la comédie larmoyante ne prétend qu'à émouvoir, mais la vraie comédie veut l'un et l'autre ; ainsi la comédie larmoyante n'offre que la moitié de l'utilité que se propose la vraie comédie, et souvent de cette moitié il lui en échappe une partie ; elle reste toujours comédie, mais ce n'est qu'un genre secondaire. » En même temps qu'il faisait ainsi le procès à la comédie larmoyante, Lessing se faisait l'apologiste de la tragédie bourgeoise, que son origine anglaise recommandait d'ailleurs en sa faveur. Cette approbation devait l'amener à s'essayer dans ce nouveau genre ; c'est ce qu'il fit avec *Miss Sara Sampson* (1755), qui est ainsi comme la mise en œuvre de ses dernières opinions, la prise de possession de son nouveau point de vue.

Danzel a montré, peut-être un peu longuement (3), comment Miss Sara était sortie de l'imitation du Marchand de Londres et de Clarisse Harlowe ; le fait est incontestable, et

(1) *Lessing's Werke*, IV, 109, éd. L.
(2) *Werke*, IV, 154, L.
(3) Danzel. *Lessing*, I. 307.

Lessing n'a point cherché à le cacher ; la Melvood de Lillo lui a fourni sa Marwood ; Miss Sara, c'est Clarisse, amoindrie, je crois ; Lovelace est reproduit dans Mellefont, dont le nom est emprunté au *Plain dealer* de Congrève ; enfin on peut trouver dans le drame ou dans le roman anglais une partie des traits qui ont servi à peindre les autres personnages de la pièce. L'inspiration générale cette fois est donc bien anglaise, tandis que celle des premières pièces de Lessing était surtout française. Mais il y a plus ; l'influence de ses nouveaux modèles se retrouve jusque dans les défauts de sa pièce. Miss Sara est bien une tragédie bourgeoise, telle que l'avait conçue Lillo, ce sont bien là les intentions morales et parfois les longueurs de Richardson, et cette sentimentalité maladive des deux écrivains anglais. Lessing ne me paraît avoir été original que dans le développement du caractère de Marwood, si supérieur à celui de la Melwood du *London Merchant*. Mais bien qu'il ne se soit pas élevé au-dessus des bas-fonds du drame, bien que l'invraisemblance des situations trahisse encore une main inexpérimentée et que l'impression définitive produite par la pièce ait quelque chose de pénible, Miss Sara n'en eut pas moins, même hors d'Allemagne, un immense rétentissement : saluée avec enthousiasme par les partisans de la tragédie bourgeoise en France (1), elle fait époque non-seulement dans la carrière littéraire de Lessing, mais dans l'histoire du théâtre allemand. Cette imitation hardie des écrivains anglais, qui avaient voulu s'affranchir des entraves de la tragédie classique, n'était rien moins qu'une rupture définitive avec l'ancienne école, l'avénement de la tragédie bourgeoise

(1) Voir le *Journal étranger*, décembre 1761. « Il se peut, disait la célèbre Revue en terminant son analyse de cette pièce, que l'art ait encore des progrès à faire chez les Allemands, mais le génie y a pris la grande route de la nature et l'on ne saurait trop les exhorter à la suivre. » La même année *Miss Sara Sampson* était traduite en français et jouée chez le duc d'Ayen à Saint-Germain-en-Laye. *Correspondance de Grimm*, 15 décembre 1761.

en Allemagne. Mais là ne se borne pas le mérite de Lessing : avec la sûreté de coup d'œil du vrai talent, il dépassa ses modèles ; il tira le drame de l'atmosphère malsaine de la cour d'assises, où Lillo et Moore avaient paru vouloir le renfermer, pour le ramener à la représentation de la vie de famille ; par là il lui donna son domaine propre et rendit féconde la révolution qu'il inaugurait.

Cette réforme cependant ne supplanta pas la tragédie classique qui subsista longtemps encore : Fr. von Cronegk, l'auteur d'un *Codrus*, et Chr. F. Weisse, l'ami et l'émule de Lessing, mais qui ne sut pas comme lui quitter sa première manière, en furent les représentants les plus remarquables. A côté se placent les disciples de Lessing. L'exemple qu'il avait donné dans Miss Sara n'était point resté stérile, et les imitations ne se firent pas attendre ; mais aucune des tragédies bourgeoises sorties de ce mouvement ne sut s'élever à une conception originale ; il n'y faut chercher ni passion profonde, ni caractères développés, et elles ne connaissent, comme le remarque Hettner (1), d'autre conflit tragique que les démêlés des personnages avec la police. L'*Esprit fort* de Brawe, qui disputa au Codrus de Cronegk le prix proposé en 1758 par la rédaction de la Bibliothèque des belles-lettres, s'élève à peine au-dessus de ces froides imitations de l'œuvre de Lessing, et la révolution qu'il avait provoquée fût restée sans profit réel pour la scène allemande, s'il ne l'avait lui-même poursuivie et menée à bien.

Le succès de Miss Sara avait encouragé le jeune écrivain à de nouveaux travaux ; pour s'y préparer, il reprit dès son retour à Leipzig ses études dramatiques. Cette fois ce fut le théâtre italien qui l'attira ; entraîné par une sympathie naturelle pour Goldoni, ce disciple, comme il l'avait été lui-même à ses débuts, de Marivaux et de Destouches, il résolut de refaire à sa manière cinq pièces du poëte italien ; il n'est resté de ce projet

(1) *Id.*: *id.*, IV, 510.

que des fragments. En même temps, toujours fidèle aux écrivains anglais, il faisait de nombreux extraits de Wycherley et de Congrève, et formait le plan d'un *Alcibiade* et d'une *Virginie;* il voulait, disait-il dans son insatiable ardeur, écrire trois fois autant de pièces que Lope de Véga. Son voyage de Hollande vint l'arracher à ses travaux ; il les reprit à son retour au milieu de la misère à laquelle il se vit un instant réduit ; et, mêlant sans cesse la théorie à la pratique, il écrivit ses *Lettres sur la tragédie*, qu'on peut regarder comme le prélude de la *Dramaturgie*. Plus Lessing avançait vers son but, plus son horizon s'élargissait : à cette époque on le voit à la fois s'enfoncer dans l'étude d'Aristote et chercher à pénétrer la nature de la poésie populaire. C'est à cette dernière préoccupation qu'il dut l'idée de mettre sur la scène la légende de Faust. L'étude d'Aristote et celle du théâtre grec qu'il y joignit bientôt lui ont inspiré son *Philotas* (1759), cette faible imitation de Sophocle, mais où il règne une fierté patriotique et un héroïsme qui rappellent certaines compositions de Kleist, en particulier son *Sénèque* (1). Lessing avait voulu dans le Philotas montrer ce que peut être la tragédie, ramenée à ses éléments essentiels ; il échoua dans cette tentative, comme dans celle qu'il faisait en même temps pour ramener la fable à sa prétendue simplicité primitive. Ce n'était point là le genre de réformes qu'il était appelé à réaliser, mais cette tentative même marque le nouveau point de vue d'où il allait les poursuivre.

On regardait alors la tragédie française comme l'émule de la tragédie grecque, et il n'avait pas manqué d'écrivains, depuis Perrault et La Motte, qui la mettaient au-dessus. Lessing s'éleva avec force contre cette opinion. En même temps qu'il proposait à l'étude de ses compatriotes les tragiques

(1) *Philotas* n'est pas la seule pièce de Lessing qui soit née de l'étude qu'il faisait alors du théâtre grec ; les fragments de l'*Horoscope* rappellent l'Œdipe roi, et sont la première tentative pour mettre en œuvre sur la scène allemande l'idée de la fatalité. Cf. Hettner, *Id.*, IV, 517.

anglais du XVI[e] siècle, il leur montrait dans les tragiques grecs, les seuls poëtes classiques dignes d'être imités. Affectant de ne voir dans les tragiques français que les disciples des anciens, il voulait, en révélant les maîtres, détourner des élèves ; et avec une sûreté de coup d'œil qu'on ne saurait méconnaître, il avait choisi Sophocle, le plus grand, ou du moins le plus parfait des tragiques grecs, comme celui qui, à lui seul, devait contrebalancer et effacer tous les dramaturges français. Mettre Sophocle à la place de Corneille et de Racine, c'était pour Lessing mettre la vraie nature à la place de la nature faussée et de la convention. Il est à peine besoin de faire remarquer tout ce qu'il y avait d'erreurs dans cette manière de voir; emporté par l'ardeur de la polémique, Lessing oubliait ou affectait d'oublier que, si le théâtre français n'était pas un théâtre vraiment national, comme celui des Grecs, et, parmi les nations modernes, des Espagnols et des Anglais, il était impossible de lui contester l'originalité, et qu'il fallait bien reconnaître qu'il répondait à un état de civilisation et je dirais presque à un besoin actuel de la nation; la forme qu'avaient acceptée nos écrivains dramatiques était étrangère, mais le fond des pensées qu'ils avaient mises en œuvre, les ressorts tragiques auxquels ils avaient eu recours étaient bien nationaux et empruntés aux idées du jour; c'était le théâtre tel qu'il convenait à une société polie et monarchique, et je ne serais pas éloigné de voir dans les œuvres de Racine en particulier, comme dans celles de Virgile, l'expression la plus complète de cette poésie savante des époques d'une civilisation raffinée, moins grande que celle des époques plus naïves, moins digne d'imitation sans doute, mais parfois non moins admirable.

Cependant le défaut de cette poésie est de ne convenir qu'à l'époque, à la nation qui la voit se développer; transportée dans d'autres temps et chez d'autres peuples, elle cesse d'être à sa place ; c'est là ce que comprit Lessing et c'est ce qui fit la

valeur et le succès de la révolution qu'il tenta. Tandis que Klopstock, dédaignant les anciens qui avaient été les maîtres de sa jeunesse, pour se faire le disciple de Young et d'Ossian, essayait de créer en Allemagne un théâtre *religieux* et *patriotique* et n'aboutissait qu'à faire des pièces sans action et sans vérité; tandis que Wieland, méconnaissant sa vocation poétique, mettait Grandison et la sentimentalité morale de Richardson sur la scène, Lessing, rejetant loin de lui une influence qu'il avait aussi subie, montrait avec la justesse de vue de l'homme de génie la voie où devait s'engager la littérature allemande et les modèles qu'elle devait suivre. Les Suisses et les Saxons étaient dépassés, il ne s'agissait plus d'opposer entre elles l'école française et l'école anglaise du xviie ou du xviiie siècle; c'était à leurs ancêtres mal compris qu'il fallait revenir, aux Anciens et à Shakespeare. Sur ce terrain l'issue de la lutte ne pouvait être douteuse : elle devait se terminer par la ruine définitive du *classicisme* en Allemagne.

C'est le mérite de Lessing d'avoir fait sentir toute l'importance que l'étude de Shakespeare pouvait avoir sur le développement du théâtre allemand; cependant il avait été précédé dans cette voie par E. Schlegel; il eut également un précurseur dans la pensée d'opposer les Grecs aux écrivains de l'école classique française. Nos poëtes du xviie siècle se sont reconnus comme les disciples des anciens; et par reconnaissance ou par suite de ce sentiment d'admiration presque exagérée que l'antiquité avait inspirée depuis la renaissance, ils se sont mis bien au-dessous de leurs maîtres. A la fin du siècle, on le sait, il y eut un mouvement en sens contraire; on prétendit renverser les rangs et mettre les modernes au-dessus des anciens. Cette opinion finit par devenir dominante; c'est celle de Voltaire (1) qui avait tant intérêt à faire croire que Racine

(1) Voir en particulier le 12e chap. de l'*Ingénu* et la lettre à Horace Walpole (1768).

et Corneille, dont il était le successeur, étaient supérieurs à Euripide et à Sophocle, et presque tout le parti philosophique la partagea avec lui. Cependant un des chefs de ce parti, Diderot, fait exception. Dès 1748, dans son roman des *Bijoux indiscrets* (1), il avait opposé la simplicité et le naturel des anciens à ce qu'il appelle l'emphase et le « papillotage » des œuvres modernes, et relevé avec force et justesse quelques-uns des défauts qu'on peut reprocher aux tragiques français. Cet aperçu hardi, mais comme perdu au milieu de son roman, n'était que le prélude d'une nouvelle théorie dramatique. Diderot la donna huit ans plus tard. Nature plébéienne, ce qu'il y a d'aristocratique et de conventionnel dans notre poésie dramatique le choque; il veut la faire descendre des hauteurs où on l'avait reléguée, pour la rendre plus humaine; admirateur enthousiaste de Richardson, partisan avoué des théories morales du temps, il aspire à faire de la scène une école de vertu, un moyen d'améliorer et de moraliser le peuple. Par là sans en parler, et on pourrait croire, presque sans en avoir conscience, il continuait la réforme commencée par Marivaux, Destouches et La Chaussée avec la comédie larmoyante. Ce n'est point dans ce genre toutefois qu'il faut chercher son point de départ, mais dans le drame tel que l'avaient conçu Lillo et Moore.

En 1754, à l'occasion de la mort de l'auteur de *Mélanide*, la Correspondance de Grimm (2) avait publié un article étendu sur le *Comique larmoyant*. Tout en reconnaissant la faiblesse des pièces que Destouches, La Chaussée et Voltaire avaient faites dans ce genre nouveau, l'auteur rendait les poëtes seuls responsables de l'insuccès de leur tentative; « s'ils avaient été des Molière, disait-il, ils auraient pu faire des pièces parfaites, et n n'aurait point déclamé contre un genre qui eût fait au âtre un plaisir si pur et si grand. » Mais il ne s'en tenait

(1) Chap. XXXVII. *Entretien sur les lettres.*
(2) Avril 1754, I, 143.

pas à cette justification de la comédie larmoyante. « Pour moi, ajoutait-il, j'imagine un genre de comédie bien plus tragique, si l'on peut parler ainsi, que le larmoyant. Pourquoi empêcherais-je, par exemple, mon *Joueur* ou mon *Dissipateur* de se tuer à la fin de ma pièce, dans les accès de désespoir qui sont ordinairement la suite de cet égarement. Une telle comédie bien conduite serait plus dans la nature que la plupart de nos tragédies, et j'ai dans la tête qu'elle produirait des effets étonnants. » On a attribué, sans preuve, il est vrai, cet article à Diderot; il devait du moins développer le programme qu'il renferme, dans ses *Entretiens* et dans son traité *De la poésie dramatique* ainsi que le mettre en œuvre dans le *Père de famille* et le *Fils naturel.*

Il commença par la pratique, et le *Fils naturel*, écrit en 1756, inaugura la réforme qu'il voulait tenter. Il en avait emprunté le sujet au *Vero amico* de Goldoni, et avait suivi fidèlement, pendant les trois premiers actes, l'auteur italien; mais en changeant au quatrième la marche de la pièce et en modifiant le dénouement, Diderot a fait de la comédie de Goldoni une tragédie émouvante et morale. L'*Ami véritable* est une pièce sans prétention, sans intention philosophique; le *Fils naturel*, au contraire, est plein de sentences délicates, de pensées généreuses; on n'y voit que des natures nobles et sensibles, tout le monde y veut le bien et tous le veulent d'une manière tendre, et l'auteur a été tellement préoccupé de faire bien parler ses personnages qu'il a oublié de les faire agir. « Il semble, dit l'un d'eux, que le bon sens se soit enfui de cette maison; » ce mot pourrait s'appliquer à l'œuvre de Diderot; il y règne je ne sais quoi de faux et de conventionnel qui fatigue et ennuie. Le *Fils naturel* fut refusé « avec raison »; le *Père de famille* qui parut l'année suivante, quoique mieux accueilli, obéissait aux mêmes tendances et tombait dans les mêmes défauts; et, « ce chef-d'œuvre d'éloquence, ce triomphe de l'humanité », comme l'appelle Voltaire, n'est bien souvent

que le chef-d'œuvre et le triomphe de la déclamation. C'est un plaidoyer que Diderot fait encore entendre ici, une théorie qu'il expose, non une œuvre d'art qu'il donne. « La vertu est tout, la vie n'est rien, » dit-il dans sa préface; on pourrait trouver qu'il a suivi cette maxime de trop près dans sa pièce: si le mot de vertu y retentit partout, la vie et l'intérêt en sont trop souvent absents.

Si Diderot n'avait écrit que des drames, il est à croire qu'il n'aurait exercé que bien peu d'influence sur le théâtre; mais les réflexions dont il les accompagna, en faisant la théorie des nouveaux genres qui venaient de paraître, contribuèrent puissamment à achever la révolution, dont ils étaient le prélude. C'est dans les trois *Entretiens* qui parurent à la suite du Fils naturel qu'il faut chercher les premiers principes du système de Diderot; attaqué par Palissot, il le compléta dans son traité *De la poésie dramatique*, publié en même temps que le Père de famille. Avant d'aborder son véritable sujet, Diderot le fait précéder de considérations générales, qu'on peut regarder comme la critique du système dramatique alors en faveur et l'apologie de ses propres idées. Après avoir exposé ainsi, à son point de vue, dans le premier entretien, la loi des unités dramatiques, il s'occupe surtout dans le second de la représentation théâtrale. On ne suit pas assez la nature, «la source féconde de toutes vérités » (1); cependant c'est elle seule qui forme le poëte véritable; enthousiaste et sensible, il puise dans les grands intérêts et les grandes passions son inspiration et son éloquence. Ce n'est pas qu'il prodigue les discours. Loin de là. Nous parlons trop dans nos drames, nous avons perdu un art dont les anciens connaissaient si bien les ressources, la pantomime (2). C'est à l'acteur de compléter avec son secours l'œuvre du poëte, comme c'est à une représentation théâtrale mieux entendue de changer le genre

(1) *Œuvres de Diderot*, (édit. d'Amsterdam, 1772). I, 158.
(2) *Id.*, *id.*, p. 161.

dramatique. Il suffirait pour cela d'une scène plus étendue, où l'on pût voir, suivant les besoins de la pièce « une grande place avec des édifices adjacents, tel que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple... » Alors, au lieu de « ces émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poëte se contente, il renverrait les esprits émus, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante (1). » On est loin encore de ce point de perfection; mais « il faut espérer que quelque jour un homme de génie sentira l'impossibilité d'atteindre ceux qui l'ont précédé dans une route battue et se jettera de dépit dans une autre (2). » C'était à peu près le langage que Destouches avait tenu dans la préface du *Glorieux*, pour s'excuser de ne pas marcher sur les traces de Molière. « Ce ne sont plus des raisons, ajoute Diderot, c'est une production qu'il nous faut. On avait déjà un modèle en ce genre dans Sylvie, poursuit-il, cette œuvre était bonne, mais, pour convertir le peuple, il en faut une autre. Voltaire qui a fait l'*Enfant prodigue* pourraît être le fondateur du nouveau genre que nous attendons. On l'appellerait *tragédie domestique* ou *bourgeoise ;* et, comme le *Marchand de Londres* et le *Joueur*, il serait écrit en prose. » Ainsi substitution de la prose aux vers, telle est la première condition de l'innovation projetée par Diderot. Mais il ne s'arrête pas là. « Dans l'art, ainsi que dans la nature, continue-il, tout est enchaîné; si l'on se rapproche d'un côté de ce qui est vrai, on s'en rapprochera de beaucoup d'autres. C'est alors que nous verrons sur la scène des situations naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites. Je ne me lasserai pas de crier à nos Français : la Vérité! la Nature! les Anciens! Sophocle, Philoctète! »

Après avoir ainsi donné l'idée générale de son système, Diderot la précise dans son troisième entretien. « On distingue,

(1) *Id.*, *id.*, p. 179.
(2) *Id.*, *id.*, p. 186.

dit-il, dans tout objet moral, un milieu et deux extrêmes. Il semble donc que toute action dramatique étant un objet moral, il doit y avoir un genre moyen et deux genres extrêmes. Nous avons ceux-ci, c'est la comédie et la tragédie. Mais l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique » (1). Puis, après avoir fait l'analyse de l'Hécyre de Térence, « je demande, dit-il, dans quel genre est cette pièce? Dans le genre comique? Il n'y a pas le mot pour rire. Dans le genre tragique? La terreur, la commisération et les autres grandes passions n'y sont point excitées. Cependant il y a de l'intérêt; et il y en aura, sans ridicule qui fasse rire, sans danger qui fasse frémir, dans toute composition dramatique où le sujet sera important, où le poëte prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre le *genre sérieux.* » Placé entre la tragédie et la comédie, pour en combler en quelque sorte l'intervalle, il a la ressource de s'élever ou de s'abaisser à son gré, et par suite offre moins de difficultés que celles-ci : c'est donc par lui que débutera tout auteur qui se voue au théâtre.

Le genre sérieux, toutefois, n'est pas le seul avec le tragique et le comique; au-dessous du genre comique, Diderot admettait le burlesque, et au dessus du genre tragique le merveilleux. Dans son discours sur la poésie dramatique, il est revenu sur cette division pour la simplifier. Dans le Fils naturel, dit-il (2), il avait voulu donner l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie, le Père de famille, au contraire, est entre le genre sérieux du Fils naturel et la comé-

(1) *Id.*, *id.*, p. 210.
(2) *Théâtre de Diderot*, éd. 1772, I, 225.

die ; mais ces deux pièces n'en prennent pas moins place entre la comédie proprement dite et la tragédie ; et comme il concevait la possibilité d'un drame plus rapproché de la tragédie que le Fils de famille, le genre sérieux était ainsi en quelque sorte dédoublé, et le système dramatique de Diderot complet, se trouve ainsi composé : 1° La comédie gaie qui a pour objet le ridicule et le vice ; 2° la comédie sérieuse, qui nous montre la vertu et les devoirs de l'homme ; 3° la tragédie bourgeoise, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques ; 4° la tragédie qui met sur la scène les catastrophes publiques et les malheurs des grands.

C'est le mérite de Diderot, malgré tout ce qu'il y a de factice dans son système, d'avoir, tout en reconnaissant les droits de la tragédie et de la comédie, proclamé la nécessité du genre moyen placé entre elles, et qui avait pris naissance depuis près de trente ans, mais que certains esprits s'obstinaient encore à proscrire. Ce qu'on pourrait seulement lui reprocher, c'est de ne pas avoir assez bien distingué les deux formes de ce genre sérieux, c'est surtout de ne pas avoir vu la faiblesse et les inconvénients de la tragédie bourgeoise. Les événements qu'elle représente étant empruntés à la vie ordinaire, Diderot ne doute pas qu'elle ne doive nous intéresser davantage ; mais il ne voit pas dans son réalisme ce que l'intérêt dramatique gagne par l'illusion et l'éloignement, et souvent aussi par la grandeur des personnages, ce qu'il perd, au contraire, par la vulgarité des événements. Aveuglé peut-être par sa prédilection pour le drame de Lillo et de Moore, il n'a pas remarqué ce qui en est l'écueil : c'est de substituer à l'émotion que cause la vraie tragédie, l'horreur et l'épouvante ; c'est d'offrir trop souvent au spectateur, au lieu des jouissances de l'esprit, « le plaisir inhumain que goûte le peuple aux représentations de la Grève » (1). Mais ces erreurs, qu'explique l'ardeur de Diderot à combattre les défauts de la tragédie classique, ne peu-

(1) *Journal de Collé*, juin 1768. Critique de Beverley.

vent faire oublier l'importance de la révolution qu'il hâta. Bien que ses idées dussent faire plus fortune en Allemagne qu'en France, il eut cependant de nombreux disciples dans sa patrie; c'est de lui que relèvent Saurin, Sedaine, Falbaire, Mercier, qui s'inspira directement des théories de son maître dans son *Traité du théâtre;* et La Harpe lui-même, qui le combattit, lui doit souvent plus qu'il ne l'avoue. Cependant, la réforme ne fut pas complète en France; les partisans déclarés du système classique maintinrent les anciennes traditions; dans le mouvement de réaction littéraire qui a marqué le commencement de ce siècle, on parut même oublier les tentatives d'innovation de l'âge précédent, il était réservé à l'école romantique de les reprendre, parfois, il est vrai, en les exagérant.

Le discrédit qui s'attacha au système de Diderot s'explique sans peine par les erreurs qui s'y trouvent. La plus grande est peut-être la prétention anti-poétique d'avoir voulu substituer la peinture des conditions à celle des caractères. Ce n'était là d'ailleurs que la conséquence de l'idée fausse qu'il se faisait du drame sérieux et de son objet. Pour lui, la scène doit être une école de moralité, et le vrai but de la comédie sérieuse en particulier, c'est de nous apprendre à haïr le vice et à aimer la vertu. « Quelquefois, dit-il, dans sa lettre à Grimm (1), j'ai pensé qu'on discuterait au théâtre les points de morale les plus importants, et cela sans nuire à la marche violente et rapide de l'action dramatique. » Il va même jusqu'à dire qu'il y a une sorte de drame où l'on peut présenter la morale directement; et il en donne un modèle dans l'esquisse d'une pièce dont la mort de Socrate serait l'objet. Elle est loin sans doute du tableau saisissant qu'a fait de ce sujet si émouvant et si beau un des plus grands poëtes de nos jours. Diderot n'avait pas ce que Lamartine possédait à un si haut degré, le sentiment poétique. En rabaissant le drame

(1) *Id.*, *id.*, p. 234.

à un enseignement moral, il a pris pour but ce qui ne devait et ne pouvait être tout au plus que l'accessoire, il a oublié que la première loi pour toute œuvre poétique c'est d'être et de rester poétique, et non point d'être utile; il a confondu deux choses essentiellement distinctes, la morale et la poésie, ne faisant point attention que, si « la vertu est toujours belle et grande, elle ne devient véritablement poétique qu'en entrant en conflit avec le vice» (1).

On le voit, l'erreur est largement mêlée à la vérité, dans les théories de Diderot ; aussi, comme le remarque Gœthe de ses Salons, étaient-elles plus faites pour troubler les partisans des anciennes traditions et provoquer une révolution, que pour ériger un nouveau système. Imparfaites et erronées, elles avaient besoin d'être complétées et éclaircies, afin de pouvoir être acceptées; c'est le service que leur rendit Lessing, et grâce à lui, ces théories, combattues et repoussées en France, furent accueillies avec faveur et empressement en Allemagne. Engagé dans sa lutte contre l'influence française, Lessing trouvait dans Diderot, dont il n'a pas hésité à affirmer que « depuis Aristote, jamais esprit plus philosophique ne s'était occupé du théâtre, » un auxiliaire précieux ; et il s'empressa d'opposer à ses adversaires, partisans de la tragédie classique, l'autorité d'un écrivain qui n'avait pas craint de l'attaquer, malgré les préjugés de ses compatriotes. « Diderot, dit Lessing (2), est loin de trouver que le théâtre de sa nation ait atteint ce degré de perfection où nos esprits superficiels, à la tête desquels est le professeur Gottsched, veulent le voir. Il avoue que leurs poëtes et leurs acteurs sont encore fort loin de la nature et de la vérité. Rarement, ajoutait-il, nous nous guérissons de l'imitation des œuvres françaises, avant que les Français eux-mêmes n'aient commencé à les rejeter. Il s'agit de savoir si un écrivain qui ne tient à rien

(1) Rosenkranz. *Diderot's Leben und Werke.* I, 293.

(2) *Das Theater des Herrn Diderot*, Préf. de 1760. *Werke*, IV, 360, éd. G.

tant que de remettre le génie dans ses anciens droits, dont l'avait dépossédé un art mal compris, trouvera chez nous un accueil plus empressé qu'il n'en a trouvé chez ses compatriotes. Du moins, il en doit être ainsi, si nous voulons être comptés parmi les peuples civilisés qui ont un théâtre. » C'était donc en s'appuyant sur les critiques de l'auteur du Père de famille, que Lessing aspirait cette fois à renverser en Allemagne l'influence française. Son appel fut entendu, et la traduction qu'il publia, à la fin de 1760, du théâtre de Diderot, fut accueillie avec faveur de l'autre côté du Rhin. Ce succès peut surprendre, il s'explique toutefois par l'indigence de la scène allemande à cette époque. « Nous aspirions depuis longtemps, dit Lessing (1), après quelque chose de meilleur, sans savoir d'où ce meilleur nous viendrait, quand parut le Père de famille. En lui, l'honnête homme reconnut aussitôt ce que le théâtre doit lui rendre doublement cher. » Et Gœthe, dans Vérité et Poésie, rappelle que le drame de Diderot fut le point de départ de ces drames domestiques émus et larmoyants qui, pendant près d'un demi-siècle, inondèrent les scènes allemandes.

Si le théâtre de Diderot exerça ainsi une influence considérable sur l'art dramatique en Allemagne, ses théories n'en eurent pas une moindre sur Lessing; non-seulement elles le fortifièrent dans sa lutte contre le goût français, il y puisa peut-être l'idée d'opposer la simplicité du théâtre antique à la convention qui régnait sur notre scène; du moins, il y trouva la justification du genre nouveau qu'il avait abordé dans Miss Sara Sampson. Lessing a lui-même reconnu que sans l'exemple et les enseignements de Diderot, son goût aurait pris une toute autre direction « non plus originale peut-être, ajoute-t-il, mais à peine une dont, en fin de compte, mon intelligence eût été plus satisfaite. » Il devait toutefois bientôt dépasser son ancien maître.

(1) *Id.* Préface de 1781.

Lessing n'était plus à Berlin quand parut la traduction du théâtre de Diderot ; il avait quitté cette ville pour suivre comme secrétaire dans son commandement de Breslau le général de Tauenzien. Vivant au milieu des distractions d'une armée, cédant bien souvent à sa passion pour le jeu, son activité et son ardeur pour l'étude se ralentirent ; ses amis de Berlin s'inquiétaient, et lui-même se voyait avec effroi entraîné dans le tourbillon d'une vie de dissipation. « Votre Lessing est perdu », écrivait-il à Mendelssohn quelques mois après son arrivée à Breslau (1). « Dans un an vous ne me reconnaîtrez plus et je ne me reconnaîtrai plus moi-même. O temps, temps précieux, le seul bien que j'avais, comment te sacrifier ainsi! » Cependant si, pendant les premiers mois de son séjour à Breslau, Lessing disparut de la scène littéraire, ses nouvelles occupations ne l'arrachèrent pas complètement à ses études, et au milieu de cette existence agitée, il acquit ce sentiment de la réalité, qui avait trop souvent manqué à ses devanciers ; les œuvres qu'il produisit dès lors témoignent aussi d'un progrès marqué et montrent que, si l'occasion d'observer les hommes ne lui manquait pas, il sut la mettre à profit. Comme la littérature de son pays, Lessing subissait alors une transformation profonde. « Toute poésie nationale, dit Gœthe (2), est vaine ou le devient, si elle ne repose pas sur ce qu'il y a de plus véritablement humain, sur les destinées des peuples et de leurs chefs. » Ce sentiment, ce « fond vivant et élevé » qui manquait encore à la littérature allemande, la guerre de Sept Ans venait de le lui donner. Le réveil du patriotisme qui en fut la suite, l'admiration que Frédéric inspira même à l'étranger, eurent sur le développement de la littérature nationale qu'il dédaignait la plus heureuse influence. Cette influence se manifeste tout d'abord dans les œuvres des poëtes de l'école prussienne ; Lessing ne pouvait manquer non plus

(1) Lettre du 30 mars 1761.

(2) *Dichtung und Wahrheit*, l. VII.

de la ressentir. Il avait été le premier à saluer les *Chants d'un Grenadier*, et de Berlin où il était alors il en avait surveillé l'impression. On retrouve désormais aussi dans sa polémique quelque chose de l'ardeur guerrière qui avait animé Gleim; le sentiment encore inconnu de la patrie, le souvenir des grands événements dont il fut témoin ne se font pas moins sentir dans la nouvelle œuvre dramatique qu'il écrivit alors, *Minna de Barnhelm* (1763).

Gœthe n'a pas hésité à voir dans la pièce de Lessing « le produit le plus vrai » de la guerre de Sept Ans, une œuvre empruntée à la vie du moment; il aurait pu ajouter que non-seulement la fable, mais que les caractères en sont nationaux. On s'est demandé si Lessing n'avait point dans l'histoire du major de Tellheim mis sur la scène une histoire véritable; le fait importe peu; mais ce qui est incontestable, c'est que Tellheim est bien l'Allemand du Nord, dans sa rudesse et sa fierté; et s'il fallait lui chercher un modèle, ce serait dans Lessing lui-même ou peut-être dans son ami Kleist qu'on le trouverait, dans la générosité naturelle, le désintéressement, l'indifférence et le mépris pour la fortune qui les distinguent l'un et l'autre. Le caractère de Minna n'est pas moins allemand aussi que celui de Tellheim, et il n'est pas jusqu'à la fidélité un peu bourrue de Just, à l'obséquiosité rampante de l'hôtelier, qui n'aient une couleur locale. On a donc pour la première fois sur une scène allemande des mœurs et des caractères véritablement allemands ; on y trouve des événements du jour, des situations et des sentiments empruntés à la vie réelle, et non plus des personnages de convention ou des mœurs étrangères. Le mariage de Tellheim et de Minna lui-même emprunte à l'état des esprits au moment où la pièce fut écrite une haute signification : c'est comme le symbole de la réconciliation entre la Saxe et la Prusse, entre les vaincus et les vainqueurs, dont la haine ne peut durer, puisqu'ils ont à vrai dire une patrie commune : l'Allemagne. Voilà ce qui

fait de Minna de Barnhelm un drame vraiment national.

Lessing avait conscience de la valeur de son œuvre. « Si Minna », écrivait-il à Ramler, « ne vaut pas mieux que mes pièces antérieures, je suis fermement résolu à ne plus m'occuper de théâtre. » Il ne se trompait pas. La nouvelle pièce non-seulement marquait un progrès, mais devait faire époque dans l'histoire du théâtre allemand, où elle n'a pas été surpassée. L'étude que Lessing avait faite de Diderot avait porté ses fruits. Esprit indépendant, en se formant aux enseignements du critique français, il l'avait dépassé de bien loin. Si l'influence de Diderot se fait sentir, en effet, dans le dessin de certains caractères de la pièce de Lessing, si la générosité de Dorval dans le Fils naturel a son pendant dans celle de Tellheim et de sa fiancée, là s'arrête l'imitation. L'auteur de Minna a fait ce que Diderot n'avait pu produire, une véritable comédie dans le genre sérieux. Mendelsshon a remarqué que le haut comique était peut-être inaccessible aux Allemands. Lessing paraît l'avoir senti, et il s'est renfermé dans ce genre moyen défini par Diderot, mais du premier coup il s'y est montré maître. Il ne s'en tint pas là : comme s'il lui eût été réservé de vérifier la théorie du critique français, après avoir donné dans Minna l'exemple et le modèle de la comédie sérieuse, Lessing devait dans *Emilia Galotti*, offrir celui de la tragédie bourgeoise. Mais cette dernière pièce n'ayant été publiée qu'en 1772, appartient à la période suivante, c'est pourquoi je remets à en parler au moment où je m'occuperai de cette époque, et j'arrive à l'histoire de la critique en Allemagne depuis le milieu du siècle dernier, et au rôle qu'y a joué Lessing dans sa lutte contre l'école classique.

IV.

« Quel que soit l'état actuel de la littérature, il est certain que la critique la plus rigoureuse nous est indispensable, si

nous voulons que les écrivains produisent des œuvres dignes de l'estime de la postérité ; mais elle nous est encore plus nécessaire, si nous ne savons pas encore distinguer les vraies beautés des fausses, s'il est vrai que nos écrivains regardent comme superflues toute mesure et toute réflexion, et que les plus laborieux manquent de génie; en un mot, si le peu de bon goût dont nous puissions nous targuer est en voie de se perdre (1). » Ce langage que Nicolaï faisait entendre en 1754 n'était que la constatation d'un besoin réel et pressant de la littérature allemande. Sortie, nous avons vu, de l'imitation de l'étranger, il ne lui avait pas été donné d'avoir un développement libre et spontané ; il fallut qu'elle fît dès le premier jour un choix parmi ses modèles, qu'elle discutât les procédés qu'elle emploierait, enfin qu'elle consultât avec soin le goût d'un public accoutumé à chercher dans des œuvres étrangères l'intérêt et le plaisir que ne lui offraient pas les œuvres nationales. C'est là ce qui explique le rôle prédominant que joue la critique dans la littérature allemande au XVIII[e] siècle et la nécessité pour les écrivains qui l'ont fondée de faire un appel constant à l'opinion. L'adversaire de l'école silésienne, Wernicke l'avait déjà reconnu; quand Gottsched et les Suisses tentèrent leur réforme littéraire, suivant la même voie, ils ne séparèrent jamais la critique de l'exemple, et en même temps qu'ils faisaient appel aux jeunes littérateurs, ils préparaient le public à accueillir leurs écrits, et s'efforçaient dans leurs revues d'en former et d'en diriger le goût. Leur exemple fut suivi. Les nombreux journaux qui prirent alors naissance (2), en ramenant l'attention sur les questions littéraires, préparèrent la voie à Lessing, qui devait les dépasser de si loin.

Les débuts de Lessing dans la critique remontent à son arrivée à Berlin et à son entrée à la rédaction du *Journal de*

(1) Danzel, *Lessing*, I, 271.
(2) Voir plus haut, p. 8.

Voss. Cet événement fait époque dans l'histoire de la littérature allemande ; il marque l'avénement définitif de Berlin à la vie littéraire et inaugure une nouvelle époque dans l'histoire de la critique d'Outre-Rhin. Centre un instant de l'école de Canitz et de Besser, cette ville avait perdu depuis longtemps toute importance littéraire quand Gleim vint y chercher fortune ; il échoua, nous avons vu (1), dans ses projets ; cependant l'espèce d'association qu'il avait formée avec Kleist et Ramler survécut à son départ et il parvint à fixer Sulzer près de ce dernier. Disciple de Bodmer, Sulzer fut le représentant de l'école suisse en Prusse ; pour propager dans sa patrie d'adoption les opinions de son parti et y combattre l'influence saxonne, il fonda, en 1750, avec Ramler une revue critique (2) ; l'entreprise ne réussit pas ; mais l'exemple qu'ils avaient donné ne fut pas toutefois perdu.

Dès l'année suivante Lessing, qui venait de fonder, avec son ami Mylius, les *Contributions pour servir à l'histoire du théâtre*, commençait, dans le Journal de Voss, une série d'articles littéraires qu'il continua, sauf quelques interruptions, jusqu'en 1755, et presque en même temps il entreprenait la publication des *Nouvelles de la république des lettres* (3). Ainsi la critique prenait pied à Berlin, et tout d'abord elle s'éleva avec le jeune écrivain à une hauteur de vues inconnue jusque-là. Arrivant au milieu de la querelle des Suisses et des Saxons, Lessing vit bientôt ce qu'il y avait de faux et d'étroit dans les prétentions des deux écoles, et, s'il s'attaqua tout d'abord à Gottsched avec un dédain et un mépris poussés jusqu'à l'injustice, il ne montra pas beaucoup moins de sévérité pour les chefs de l'école suisse. Cette absence de parti pris, cette indépendance d'esprit, tant de bon sens et tant de justesse de coup d'œil étaient faits pour étonner. On n'était pas accou-

(1) Voir plus haut, p. 24.
(2) Koberstein, *Grundriss*, p. 931.
(3) Voir plus haut, p. 61.

tumé à cette liberté de jugement et de langage, qui condamnait avec la même impartialité la nullité des Saxons et la vaine emphase des Suisses ; on l'était encore moins à cette variété d'aperçus, à ce style ingénieux et moqueur qui relevait par le charme de l'expression le peu d'intérêt parfois du sujet, enfin à cette pénétration que le jeune critique montrait à saisir à la fois les beautés et les faiblesses des écrits qu'il annonçait. S'il n'y avait plus grand mérite à condamner Gottsched, attaqué déjà de toutes parts, s'il était facile de voir ce qu'il y avait de faux et de grotesque dans les patriarchades, qui, à chaque foire, arrivaient de Suisse, il était d'un critique habile de rendre sur le Messie qui venait de paraître un jugement définitif, de montrer à côté des qualités incontestables du poëte les défauts inhérents à son œuvre, et de prédire avec tant de sûreté, dès le premier jour, que le poëme de Klopstock serait probablement beaucoup plus admiré que lu. Lessing ne montra pas moins de pénétration dans le jugement qu'il porta sur Wieland. Il faut voir comme il parle avec une piquante ironie de la fécondité inquiétante du jeune écrivain, de la longueur de ses *Lettres des morts*, qu'explique cependant « la rareté des occasions d'avoir des nouvelles de l'autre vie » (1). Le *Triomphe du Dieu d'amour* de Uz n'est pas moins finement apprécié, ni la poésie anacréontique jugée avec moins de délicatesse et de goût. Jamais la critique n'avait montré plus de mesure dans l'éloge et plus de raison dans le blâme ; dès ses débuts, Lessing apparaissait déjà avec toutes les qualités qui l'ont fait appeler par Macaulay le prince des critiques.

Mais s'il relevait ainsi la critique du rang secondaire où elle avait été reléguée jusque-là, Lessing devait lui assurer un progrès encore plus grand en la faisant sortir du rôle négatif dans lequel elle semblait presque exclusivement renfermée, pour en faire la législatrice de la littérature allemande (2).

(1) *Journal de Berlin*, 27 janvier 1753.
(2) Koberstein, *id.*, p. 1270.

Cette tâche était réservée à son âge mûr, mais on la pressent déjà dans ses premiers essais, en particulier, dans les réhabilitations qu'il publia à cette époque, et où il montre à la fois tant de sagacité à découvrir les erreurs de ses devanciers ou à renverser des préjugés longtemps accrédités, et tant de talent à mettre en lumière les vérités et les aperçus nouveaux qu'il y oppose. Ce n'était rien moins qu'une révolution dans la critique allemande qu'inaugurait par là Lessing; désormais elle relève de lui, et, s'il n'a point cherché la gloire stérile d'être chef d'école, il n'en a pas moins exercé une influence profonde et durable sur les écrivains qui l'ont suivi : elle ne tarda pas à se faire sentir.

En 1755 parurent sans nom d'auteur les *Lettres sur l'état actuel de la littérature en Allemagne;* on y retrouvait les opinions de Lessing et quelque chose de sa manière; aussi la plupart des contemporains n'hésitèrent-ils pas à lui attribuer ce nouvel écrit. C'était une erreur; si les *Lettres* étaient dues en grande partie à son inspiration, si elles mettaient en lumière et réunissaient en un corps de doctrine quelques-unes de ses opinions, elles lui étaient étrangères et témoignaient seulement de l'étude que l'auteur avait faite de son style et de ses écrits; c'était l'œuvre d'un disciple; non d'un maître. Le nouvel écrivain, qui a joué un rôle important dans l'histoire des lettres allemandes, Nicolaï (1), n'en était cependant pas à ses débuts; fils d'un libraire de Berlin, il s'était, pendant un court séjour à Frankfort sur l'Oder, initié à toutes les questions littéraires et philosophiques du jour; il avait lu et traduit Homère, étudié les poëtes anglais, en particulier Thomson et Milton, et avait approfondi les systèmes de Wolff, de Bayle, de Descartes et de Locke (2). C'est ainsi que, d'apprenti libraire qu'il était, il devint un savant. Revenu à Berlin, associé de son frère, il fit marcher de front le com-

(1) Né à Berlin en 1733.
(2) Hettner, *id.*, IV, 185.

merce et la littérature. La critique l'attira tout d'abord, et en 1753 il débuta par une défense de Milton, accusé par Gottsched, sur l'autorité d'un obscur pamphlétaire anglais, d'avoir dérobé le Paradis perdu à un écrivain latin. Deux ans après, il publiait ses *Lettres sur l'état de la littérature*. Bien que Gottsched perdît chaque jour du terrain et que sa défaite fût presque complète, cependant la lutte continuait encore entre les Suisses et son école. Les critiques de Berlin y prirent part à leur tour, mais sans faire cause commune avec aucun des deux partis. Lessing, nous avons vu, avait donné l'exemple, et à son instigation Weisse, dans sa comédie des *Poëtes à la mode* avait tourné en ridicule les exagérations des deux écoles rivales (1). Nicolaï leur porta un coup plus funeste en montrant l'inanité de leurs prétentions à s'ériger en maîtres de la littérature. « Quoi ! un de ces partis, » disait-il dans sa dernière lettre, « représenterait si complètement le bon goût que tout homme qui y aspire dût s'y rattacher. Il me semble que les défauts inhérents à tous les deux sont par trop visibles. Les disciples de Gottsched sont déjà passés en proverbe pour leur sottise, et deviennent chaque jour plus ridicules; les Suisses, malgré tout leur mérite, n'ont de tout temps agi qu'à leur guise; beaucoup d'entêtement et de violence, trop d'amour pour ce qui est singulier, trop peu de respect pour les beautés de la langue, qu'ils ne connaissent pas encore après vingt ans de pratique, voilà ce qui les distingue. Depuis quelque temps ils tournent au singulier et peut-être à l'aventureux; s'ils avaient enseigné, il y a quinze ans, comme ils écrivent aujourd'hui, Hagedorn et Gellert ne se seraient pas rangés de leur côté (2). »

Il était difficile d'être plus sévère pour un parti qui se croyait chargé de la direction de la littérature allemande, à laquelle il avait d'ailleurs rendu d'incontestables services. Mais il était

(1) Voir à ce sujet le *Journal étranger*, juillet 1762.

(2) Danzel, *Lessing*, I, 269.

temps aussi qu'une voix autorisée s'élevât pour condamner les exagérations dans lesquelles les Suisses étaient tombés à la suite de Klopstock. Nicolaï sentit que c'était surtout de ce côté qu'il devait diriger ses attaques. Gottsched vaincu dans une lutte inégale n'était plus à craindre ; aussi le critique n'en parle qu'en passant, et réserve tous ses coups pour le parti opposé. S'il accorde que seulement depuis la poétique de Breitinger, devancée toutefois encore par Gottsched, on sait en Allemagne ce que c'est que la poésie, il ne croit pas devoir être moins sévère pour les œuvres de son école, qui en contredisaient si ouvertement les théories. « La justesse des pensées, disait-il, l'exactitude de l'expression, l'harmonie de l'ensemble, l'accord des moindres parties dans un but unique, l'esprit inspirateur qui anime l'écrivain, la maturité du jugement qui n'accorde pas à chaque objet plus de beautés qu'il n'en a besoin pour se montrer sous un jour convenable, voilà ce qui fait le grand poëte, et ce que je cherche en vain dans ces ouvrages, indignes du nom de poëmes (1). » Les patriarchades ne se relevèrent pas du coup. Nicolaï n'était pas moins heureux dans le jugement qu'il portait sur les écrits séraphiques du disciple fidèle de Bodmer, Wieland, quand, prévoyant la prochaine défection du jeune enthousiaste, il disait de sa muse qu'elle voulait faire la dévote et s'affublait d'un capuchon qui ne lui allait guère, et ajoutait que cette maîtresse en dévotion pourrait bien un jour redevenir une beauté à la mode (2). C'est ainsi que Nicolaï battait en brèche le crédit des principaux représentants de l'école suisse ; mais quelle ne dut pas être l'indignation des chefs du parti, accoutumés jusque-là à tant de respects, quand ils se virent comparés aux conseillers d'une petite ville, qui se croyaient dignes de l'admiration et des applaudissements du monde entier parce qu'ils étaient les premiers dans leur étroite bourgade !

(1) Danzel, *id.*, I, 270.
(2) Hettner, *id.*, IV, 186.

Le crédit des Suisses, qui prétendait se fonder sur la ruine du parti de Gottsched, ne devait pas survivre à ces attaques où la rigueur du blâme se mêlait à l'amertume de l'ironie. La suprématie littéraire qui leur échappait passait définitivement à Berlin ; elle fut assurée par l'amitié et l'union de Lessing avec Nicolaï et Mendelssohn.

La publication des Lettres sur l'état de la littérature amena la connaissance de Lessing et de Nicolaï ; l'année précédente il avait fait celle de Mendelssohn vers lequel l'attira tout d'abord la communauté de vues et de sentiments. Du même âge que Lessing, Mendelssohn (1) avait eu comme lui et plus que lui une jeunesse difficile et éprouvée. Sa fermeté et sa douceur triomphèrent des obstacles que lui opposaient la misère et l'intolérance religieuse. Au milieu d'une vie précaire et besogneuse il avait trouvé le moyen d'apprendre l'anglais et le français et s'était bientôt livré avec ardeur à l'étude de la philosophie. Locke l'attira d'abord ; puis vint le tour de Shaftesbury, qui resta son auteur favori, et des autres libres penseurs anglais. Bientôt à ces études diverses il joignit celle des ouvrages de Wolf, de Leibnitz, enfin de Spinoza. Mendelssohn était, comme le remarque Hettner (2), un esprit assez original pour trouver un point d'arrêt et se faire une opinion à lui au milieu de tant de systèmes opposés. On peut admettre que, vers 1754, son éducation philosophique était terminée. Tout en étant resté fidèle sur les points essentiels à l'école de Leibnitz et de Wolff, il s'était pénétré des doctrines des philosophes anglais ; si l'on excepte Rousseau, les écrivains français, au contraire, semblent lui avoir inspiré peu de sympathie. Mais s'il étudiait les œuvres de l'étranger, Mendelssohn prétendait bien avant tout rester allemand « Les Français, écrivait-il en 1758 (3), philosophent avec esprit, les Anglais

(1) Né à Dessau en 1729.
(2) Hettner, *id.*, IV, 210.
(3) Mendelssohn's *Werke*, V, 150.

avec sentiment ; les Allemands seuls ont assez de sang-froid pour philosopher avec intelligence. »

Cette lettre était adressée à Lessing, dont Mendelssohn avait fait la connaissance au commencement de 1754. Partis de points si différents, ces deux esprits se comprirent bien vite et s'unirent bientôt dans une même communauté d'efforts et de vues. Ils semblaient d'ailleurs se compléter mutuellement; l'éducation de Lessing avait été plus littéraire, celle de Mendelssohn était plus philosophique ; par là ils ne pouvaient manquer d'exercer l'un sur l'autre une influence salutaire. Lessing fut vite frappé de la nature originale et spontanée de Mendelssohn : « Je le regarde déjà, écrivait-il à Michaëlis à quelque temps de là (1), comme l'honneur de la nation... Son honnêteté et son esprit philosophique, ajoutait-il, me le font considérer d'avance comme un second Spinoza, à qui il ne manquera pour ressembler complètement au premier que ses erreurs. » Triste et isolé, Mendelssohn avait besoin d'encouragement et d'appui ; il trouva l'un et l'autre dans Lessing, et ce fut le critique, accoutumé au grand jour de la discussion et de la polémique, qui initia à la vie littéraire le juif obscur et timide, en publiant à son insu les *Dialogues philosophiques*, son premier ouvrage (2).

Encouragé par ce début et le succès qui l'accompagna, l'activité de Mendelssohn ne fit que s'accroître. Une occasion nouvelle de produire se présenta bientôt. L'académie de Berlin avait mis au concours l'examen du système philosophique de Pope, contenu dans sa phrase célèbre *all is right* (tout est bien). C'était une attaque indirecte qu'elle avait en vue contre l'optimisme de Leibnitz. Lessing et Mendelssohn le comprirent, et, pour répondre à cette étrange programme, ils écrivirent en collaboration *Pope métaphysicien* (3). La partie

(1) 16 oct. 1754.
(2) *Mendelssohn's Werke*, I, 191.
(3) *Lessing's Werke*, V, 1. Ed. Lachm.

historique et philosophique de ce mémoire était de Mendelssohn, la partie littéraire et critique de Lessing. La même idée se retrouve au fond des *Dialogues philosophiques* et de *Pope métaphysicien*. Mendelssohn s'y proposait avant tout de défendre la philosophie de Leibnitz, dont l'optimisme venait d'être persiflé dans le Candide de Voltaire. Lessing, au contraire, emporté par cette ardeur de polémique, dont il avait faite preuve déjà dans son *Vade mecum* contre Lange, cédait au désir de châtier une compagnie célèbre, qui se donnait le ridicule de paraître confondre deux choses aussi différentes que la poésie et la métaphysique.

Jusqu'ici Mendelssohn avait parlé surtout en disciple de Leibnitz et de Wolf; dans les *Lettres sur le sentiment*, publiées comme les *Dialogues philosophiques* par Lessing, c'est le disciple de Locke et de Shaftesbury qui se révèle à nous. Cet ouvrage, qui a exercé une influence considérable sur le développement de l'esthétique en Allemagne, acheva de faire connaître Mendelssohn, dont il montrait le talent sous un jour nouveau. L'originalité de pensées, la variété de vues, dont il venait de faire preuve ainsi coup sur coup, firent concevoir les plus hautes espérances du jeune philosophe. On l'engageait à écrire une nouvelle métaphysique ; sa liaison avec Nicolaï, avec lequel Lessing l'avait mis en rapport, le fit renoncer momentanément à la philosophie pour se donner à la littérature. « Je me sens, écrivait à cette occasion Mendelssohn à Lessing (1), certaine disposition à devenir bel esprit; que madame Métaphysique me le pardonne... L'amitié que j'ai pour vous et pour Nicolaï a fait que j'ai retiré une portion de mon amour à cette digne matrone pour le consacrer aux Belles-Lettres. » Le moment n'était pas loin où cette amitié dont parle Mendelssohn et l'union à laquelle elle donna naissance allaient s'affirmer dans une entreprise commune des

(1) 2 août 1756. — *Werke*. V, 31.



trois jeunes écrivains ; en attendant ils y préludèrent pas des œuvres isolées, mais inspirées par le même esprit.

Après avoir écrit en collaboration avec Mendelssohn son ouvrage sur Pope, Lessing projetait de faire avec Nicolaï un poëme contre Gottsched, à l'imitation de l'Hudibras de Butler; il voulait y représenter le dictateur du Parnasse allemand, partant, nouveau Don Quichotte, en guerre contre les séraphins et les anges, dont Klopstock avait peuplé avec tant de profusion le ciel et la terre. Ce projet ne fut pas mis à exécution, mais il témoigne des tendances nouvelles du jeune critique et de l'étude attentive qu'il faisait alors des écrivains anglais. Nicolaï en était encore un partisan plus décidé. Jusque-là tout dans ses œuvres se rapporte à la littérature anglaise; la première s'occupait, comme nous avons vu, de Milton ; dans la seconde, les *Lettres sur l'état actuel des sciences et des arts*, non-seulement il y faisait partout allusion, mais, cherchant par quels moyens on pourrait préparer un meilleur avenir à la littérature allemande, il n'en voyait pas, après la critique, de meilleur que de prendre, surtout dans le drame, les poëtes anglais pour modèles. Lessing ne devait pas aller plus loin, quand il proclamait la conformité du génie allemand et du génie britannique. Cette même année, tandis que le critique, mettant en pratique le conseil de son ami, écrivait sa tragédie de Miss Sara Sampson, Nicolaï lui-même publiait l'histoire de la scène anglaise, qu'il opposait au théâtre français. Il allait bientôt consacrer ses forces à une entreprise plus considérable.

Dans ses Lettres il avait exposé le résultat de ses premières études de littérature et d'art, entraîné par un penchant irrésistible qu'il conserva toute sa vie, il voulait cette fois consigner ses nouvelles découvertes dans un journal destiné à tenir le public allemand au courant des productions du jour, à en former l'opinion et le goût par la critique. La guerre de Sept Ans, qui éclatait en ce moment, retarda d'abord l'exécu-

tion de ce dessein; enfin la nouvelle revue parut à Pâques 1757, sous le nom resté célèbre de *Bibliothèque des Belles-Lettres*, Nicolaï s'était associé Mendelssohn dans son entreprise, et, tant que dura la Bibliothèque, ils en restèrent les principaux ou plutôt les seuls rédacteurs. Lessing ne donna au journal de ses amis que quelques articles ; il se borna presque exclusivement à en surveiller l'impression et parfois aussi à en diriger la rédaction (1).

Toute dépassée qu'elle a été depuis, la Bibliothèque n'en a pas moins exercé une influence considérable et heureuse sur le développement de la littérature allemande. Si la critique des rédacteurs est encore étroite et hésitante, si des ouvrages médiocres trouvent encore grâce à leurs yeux, s'ils montrent trop souvent eux-mêmes qu'ils sont à leurs débuts et qu'ils n'ont pas toujours l'expérience désirable, dans l'état actuel des lettres en Allemagne, leurs jugements n'en contribuèrent pas moins puissamment à former et à éclairer l'opinion. Sans doute Nicolaï put avoir tort d'aborder trop de questions et de vouloir, peut-être à l'imitation du *Journal étranger*, soumettre à sa critique la littérature des peuples voisins ; mais il vit bien aussi ce qui manquait encore à la littérature allemande, et comprit que c'était du côté de la scène qu'il fallait diriger tous ses efforts. Voulant compléter ce qu'avait fait Lessing dans sa Bibliothèque théâtrale, il ne prétendit à rien moins qu'à faire mieux apprécier en Allemagne les principales œuvres dramatiques de l'étranger, et à venger en particulier la scène anglaise des « jugements erronés de quelques têtes frivoles, qui la méprisaient sans la connaître, » « de ces prétendus critiques, ajoute-t-il, qui ignoraient et le théâtre en général, et la langue et le génie anglais en particulier » (2). Nicolaï tint son engagement. Sa Revue s'ouvrait par un *Traité de la tragédie*, qui fut l'occasion de longues discus-

(1) Danzel, *Lessing*, I, 396.
(2) Hettner, *id.*, IV, 191.

sions par lettres entre lui, Lessing et Mendelssohn, et les numéros suivants donnèrent des analyses du Marchand de Londres, des comédies de Goldoni, etc. Il fit plus encore. Après avoir montré les modèles qu'il fallait imiter, voulant encourager les jeunes littérateurs à les suivre, il proposa pour la meilleure tragédie un prix de cinquante thalers, qui fut, nous avons vu, adjugé au *Codrus* de Cronegk (1758). (1)

Cette même année, appelé par la mort de son frère à la tête de la librairie qu'il possédait, Nicolaï avait quitté la Bibliothèque; Ch. Fr. Weisse en prit alors la direction, et la conserva jusqu'en 1765. Malgré ses nouvelles occupations, le célèbre éditeur toutefois ne renonça que momentanément à la littérature ; il rentra même bientôt dans le journalisme. Lessing s'était, nous l'avons vu, tenu à l'écart de la Bibliothèque; tout entier, dans sa retraite de Leipzig, à ses études théâtrales, il semblait même avoir renoncé à la critique ; les choses changèrent de face, quand il revint à Berlin (mai 1758). Loin d'avoir diminué son amitié pour Nicolaï et Mendelsshon, on eût dit que l'absence l'avait encore accrue, et depuis son retour il ne vécut plus qu'avec eux. De ce commerce de tous les jours, de cet échange continuel d'idées sortit le projet d'un nouveau recueil : les *Lettres sur la littérature contemporaine* (*Briefe die neueste literatur betreffend)*, plus connu sous le nom de *Literaturbriefe*. Le premier numéro parut en janvier 1759. La Bibliothèque avait passé en revue non-seulement les principales productions de la littérature allemande contemporaine, mais encore les œuvres de poésie et d'art les plus célèbres de l'étranger; les *Literaturbriefe* se renfermèrent dans des bornes plus étroites et ne s'occupèrent que de critique littéraire et nationale; Mendelssohn seul aborda parfois des questions de philosophie ou de théologie. Les rédacteurs convinrent aussi de ne parler que des ouvrages qui avaient paru depuis

(1) Brawe eut le second prix pour son *Esprit fort.* Voir plus haut, p. 90.

le commencement de la guerre, et de continuer cette revue critique jusqu'à la paix que tout le monde regardait comme prochaine. Lessing suggéra l'idée d'adresser les lettres à un officier blessé, lequel dans sa pensée n'était autre que Kleist, qui pouvait l'être si facilement (1).

Les *Lettres sur la littérature* sont la production la plus importante du journalisme allemand au XVIIIe siècle. Publiées au milieu de la guerre de Sept Ans, on y retrouve quelque chose de cette ardeur belliqueuse qui animait alors les esprits. C'est la guerre qu'elles font aussi à la médiocrité envieuse ou aux coteries littéraires, qui s'érigeaient en arbitres de l'opinion. C'est là que pour la première fois se manifesta le talent de Lessing dans toute sa maturité. C'est sa manière de penser et d'écrire qui se fait jour partout. On sent qu'un esprit nouveau anime cette œuvre, et Lessing a tenu lui-même par plusieurs reprises à montrer qu'il prétendait à autre chose qu'à être le continuateur de la Bibliothèque. Il inaugure vraiment ce que Nicolaï avait regardé comme un des besoins de la littérature allemande, cette critique indépendante, à la fois sans ménagement et sans parti pris, qui voit non-seulement le mal, mais sait aussi enseigner le bien. Les rédacteurs de la Bibliothèque avaient accordé une importance trop grande « à la connaissance et à l'application des règles, à la critique des détails ; » ce que Lessing, lui, examine avant tout, c'est l'ensemble de l'œuvre qu'il veut juger ; est-elle vraiment poétique, répond-elle aux exigences de l'art, et son inspiration est-elle nationale ? forme-t-elle enfin dans son ensemble un tout véritablement beau ? Telles sont les questions qu'il se pose et dont la solution le guide dans ses appréciations (2). Par là il a été vraiment créateur et a su donner à sa critique, suivant le mot de Danzel, cette « jeunesse éternelle » qui en

(1) *Herder's Lebensbild*, II, 393.
(2) Koberstein, *Grundriss*. p. 1292.

fait aujourd'hui encore le charme, tandis que les écrits de ses devanciers sont tombés dans l'oubli.

Lessing n'a pris une part active aux *Literaturbriefe* que pendant les deux premières années de leur existence ; mais les articles qu'il a fournis n'en sont pas moins ce qu'elles ont donné de plus considérable. Dès la première lettre, s'élevant au-dessus des partis littéraires qui divisaient l'Allemagne, il déclarait, à la stupeur des écoles régnantes, que la littérature contemporaine n'offrait aucune œuvre originale digne de fixer l'attention ; que fallait-il donc penser de la prétention des critiques qui trouvaient parmi les écrivains du jour des émules des grands poëtes de la Grèce et de Rome ! Les traductions mêmes qui se multipliaient depuis quelque temps étaient pitoyables ; faites par des écrivains, disait Lessing (1), qui traduisent pour apprendre la langue d'où sont tirées les œuvres qu'ils prétendent faire connaître, loin de servir, elles causaient à la littérature un irréparable dommage. Les Dusch, les Lieberkühn, les Bergmann, etc., dont Lessing blâme ici les travaux sont depuis longtemps oubliés; mais l'Allemagne qui, plus que toute autre nation peut-être, a le droit d'être fière de la fidélité et du nombre de ses traducteurs, en est redevable en partie sans doute à la sévérité et aux conseils de Lessing. Toutefois c'est la critique qu'il a faite des écrivains alors en renom qui mérite surtout de fixer l'attention.

Les rédacteurs des *Lettres sur la littérature* ne relevaient d'aucune école ; c'est ce qui explique l'indépendance et la hardiesse avec laquelle ils jugent les auteurs du temps. Nicolaï avait donné l'exemple dans sa Bibliothèque en attaquant indifféremment les Suisses et les Saxons ; Lessing l'imita. Il s'en prit d'abord à Gottsched ; le crédit du dictateur était bien tombé; Lessing entreprit de le ruiner complètement, en lui contestant le seul mérite qu'on lui reconnaissait encore, celui d'avoir contribué à la régénération du théâtre allemand.

(1) Lettre IV.

« Personne (1), avaient dit les auteurs de la Bibliothèque, ne niera que notre scène ne doive à M. Gottsched une grande partie de son amélioration. » « Je suis cette personne, » reprend Lessing, « je le nie ouvertement. » Et poursuivant ses attaques : « Il serait à souhaiter, ajoutait-il, que M. Gottsched ne se fût jamais mêlé de théâtre. Ses prétendues améliorations ne portent que sur des points insignifiants, ou même sont de véritables fautes. » Puis, passant rapidement en revue l'histoire des premiers temps du théâtre allemand et rappelant la corruption profonde où il avait été trente ans auparavant : « M. Gottsched n'a pas été le premier à s'en apercevoir, disait-il, seulement il a été le premier qui crut avoir la force d'y remédier, et qu'a-t-il fait ? Il savait un peu de français et se mit à traduire, il encouragea également à traduire quiconque savait rimer ou pouvait comprendre, *oui, monsieur* ! Il fit, comme dit un critique suisse, son Caton « à grand renfort de colle et de ciseaux, » et fit faire sans colle ni ciseaux le *Darius*, les *Huitres*, *Elise*, le *Bel Esprit*, l'*Hypocondriaque*, etc.; il a fait chasser solennellement Arlequin de la scène, ce qui fut, il est vrai, la plus grande arlequinade qui ait jamais été jouée; en un mot, il voulut moins améliorer notre scène qu'être le créateur d'un théâtre nouveau. Et de quel théâtre ? D'un théâtre à la française; sans se demander si un tel théâtre était oui ou non approprié à la manière de penser allemande. Les vieilles pièces qu'il avait bannies de la scène auraient dû toutefois suffisamment lui montrer que notre goût se rapproche bien plus de celui des Anglais que du goût français; que nous voulons voir et penser dans nos tragédies plus que la scène française si timorée ne nous fait voir et penser; que le grand, le terrible, le sombre agissent plus sur nous que la politesse, la tendresse ou l'amour, qu'une trop grande simplicité nous fatigue plus qu'une intrigue compliquée, etc. C'est à cela qu'il aurait dû s'en tenir, et il se serait vu amené directement à

(1) Lettre XVII.

imiter le théâtre anglais. Et qu'on ne me dise pas qu'il a voulu aussi le mettre à profit, ainsi que son Caton en fait preuve. Car cette circonstance même qu'il regardait le Caton d'Addison comme la meilleure tragédie anglaise montre clairement qu'il n'a vu en cela que par les yeux des Français et qu'il ne connaissait alors ni Shakspeare, ni Jonson, ni Beaumont et Fletcher, que plus tard il n'a pas voulu par orgueil apprendre à connaître. Si l'on avait avec quelques légers changements traduit en allemand les chefs-d'œuvre de Shakspeare, j'ai la certitude que cette entreprise aurait eu de bien meilleurs résultats que de nous faire connaître Corneille et Racine. D'abord le peuple y aurait trouvé plus de goût, ensuite Shakspeare aurait suscité de tout autres disciples que ne l'ont fait ces derniers, car un génie ne peut être allumé que par un génie. » Il convenait à l'écrivain qui avait fait Miss Sara Sampson et qui devait bientôt écrire Minna de Barnhelm de juger avec cette sévérité l'œuvre de Gottsched : personne ne devait se lever pour prendre sa défense.

S'il était facile de détruire le crédit de Gottsched, à moitié vaincu, il l'était beaucoup moins de s'attaquer à l'école suisse. Bodmer et son parti prétendaient bien n'avoir renversé l'école saxonne qu'à leur profit et pour exercer la dictature à sa place. Déjà, aux débuts de sa carrière littéraire, Lessing avait porté sur un des chefs du parti, Klopstock, un jugement d'une liberté et d'une hardiesse de vues encore inconnues ; dans les *Lettres sur la littérature*, c'est au dernier disciple de Bodmer, à Wieland, qu'il s'en prend tout d'abord. Il met en lumière la double nature du poëte futur de l'*Aufklœrung* allemand, et fait prévoir, par les changements qu'avait déjà subis l'auteur de l'*Anti-Lucrèce* et des *Lettres morales*, des changements plus grands encore. Esprit froid et raisonnable avant tout, l'exagération de zèle du jeune enthousiaste l'étonne et le mécontente, et après avoir rappelé ses attaques injustes contre Uz, il montre ce qu'il y avait de rhétorique sentimentale et d'affectation dans

ses *Sentiments d'un chrétien*, de vide et de souverainement faux dans son *Plan d'une académie pour former l'esprit et le cœur des jeunes gens*. A une époque où la vertueuse indignation du jeune écrivain ne trouvait encore presque que des croyants et des admirateurs, Lessing, faisant remarquer « qu'on fait souvent étalage de ce qu'on n'a pas, afin du moins de paraître l'avoir, » mettait en suspicion la sincérité de ses convictions religieuses et lui reprochait ouvertement « d'admettre dans son église tous les hérétiques, » et de faire de Shaftesbury, « l'ennemi le plus dangereux de la religion, parce qu'il en est le plus fin, » un des écrivains classiques de son académie. On sait comment Wieland vérifia les soupçons et les prédictions de Lessing, et l'année n'était pas finie que le critique pouvait déjà annoncer le retour du « poëte séraphique » parmi les enfants des hommes (2). Jeanne Gray venait de paraître ; mais si Lessing applaudit à la tentative du poëte, raillant ses tendances didactiques et morales, il lui reprochait avec ironie « d'avoir rapporté des régions éthérées où il avait séjourné un idéal de perfection qui contrastait singulièrement avec la réalité. » En terminant, il est vrai, il exprimait l'espoir qu'après un plus long séjour sur terre Wieland verrait les hommes sous leur forme véritable et reviendrait au sentiment de la vie réelle : c'était annoncer et souhaiter sa rupture avec Bodmer, qui devait suivre de si près.

Après le disciple, tout près de s'émanciper, et, pour cette raison peut-être, traité avec tant de ménagement par le critique, vint le tour du maître. Lessing le malmena avec d'autant plus de rudesse que Bodmer pour l'attaquer s'était caché sous un pseudonyme. C'était au moment où le critique avait publié sa théorie de la fable ; sous le nom d'Axel, Bodmer y avait opposé ses *Fables non ésopiques*. Lessing, qui sous ce nom d'emprunt avait deviné son véritable adversaire, fut sans

(1) Lettres VII, VIII, IX.
(2) Lettre XXXVI.

pitié pour le chef de ce parti « accoutumé à se venger par de grossières pasquinades des moindres contradictions » (1). Il tourna en ridicule cet « Hermann Axel qui parlait si peu, mais n'en écrivait que mieux, » et qui, « se croyant maître passé dans l'injure ne voulait pas seulement avoir les rieurs, mais encore les têtes pensantes de son côté ; » et il montra qu'il y avait autant d'erreurs dans ses fables que peu de raison dans ses critiques. C'était un coup mortel porté au crédit de Bodmer ; il ne devait pas s'en relever.

Les attaques de Lessing contre Bodmer, qui terminent d'ailleurs sa polémique dans les Literaturbriefe ne sont qu'un épisode secondaire de sa collaboration à cette revue. Celles qu'il porta à un parti littéraire, qui, sous la direction de Klopstock tendait à se former dans le nord de l'Allemagne, ont une tout autre importance. Lessing avait paru d'abord ne parler du chantre de la Messiade qu'incidemment et au point de vue de la versification (2) ; cependant il n'avait pas laissé passer non plus l'occasion de lui reprocher l'obscurité de son style et l'étrangeté des corrections qu'il venait de faire subir à quelques-unes de ses odes. Ces critiques modérées et justes avaient été relevées avec amertume par Basedow. C'était encourager Lessing à continuer la polémique ; il n'y manqua pas, et s'en prit cette fois aux tendances mêmes du parti. De sa retraite de Copenhague, Klopstock aspirait à dominer à son tour la littérature allemande et à y faire régner le piétisme dont il était le représentant. Uni avec Cramer et Basedow, il avait fondé en 1758 le *Spectateur du Nord* (3), destiné à « répandre peu à peu dans le public des sentiments plus chrétiens. » Lessing comprit tout de suite le tort que pouvaient faire à la littérature ces prétentions singulières, qui ne visaient à rien moins qu'à confondre la morale et la poésie, et à rabaisser la seconde, sans

(1) Lettre CXXVI.
(2) Lettres XVIII, XIX.
(3) *Der nordische Aufseher.* Voir le *Journal étranger*, février 1762.

servir la première. Aussi s'éleva-t-il avec force contre ces tendances funestes. Dans un de ses premiers numéros, le *Spectateur* avait déclaré qu'on ne peut être honnête homme « sans religion. » Lessing, indigné des sophismes du pieux journal, protesta hautement contre une doctrine qui reposait sur une supposition et portait atteinte à la fois aux droits de la raison et de l'humanité (1).

Le critique ne fut pas moins sévère pour les théories littéraires du journal de Klopstock que pour ses doctrines morales. Un des buts avoués des rédacteurs, c'était de diriger dans leurs lectures ceux qui, sans faire de l'étude leur affaire spéciale, s'occupaient cependant de littérature et de science (2). N'était-ce pas le moyen le plus sûr de répandre leurs ouvrages et de propager leurs doctrines morales et littéraires. Leur programme s'annonçait ouvertement dès les premiers numéros de leur revue. C'est là que se trouvait cet éloge exagéré de Young, dont j'ai parlé précédemment (3), et que Lessing rapporte avec surprise. C'est là aussi qu'on pouvait lire ces odes de Cramer, si admirées par Basedow, mais blâmées par le critique, et ces deux *lieds* spirituels de Klopstock, qui, le ramenant sur le compte du chef de l'école piétiste, lui faisaient dire que « tous ses cantiques étaient tellement pleins de sentiment qu'on ne sentait plus rien en les lisant. » Ces critiques soulevèrent l'indignation de Basedow, il se répandit en injures contre les rédacteurs des Literaturbriefe, « ces libres penseurs et ces juifs, » qu'il vouait à l'exécration publique (4). Lessing répondit avec sa vigueur habituelle (5), et les coups qu'il porta à cette occasion à Klopstock et à son collaborateur ruinèrent pour toujours le crédit de leur revue.

(1) Lettre XLIV.
(2) Lettre XLVIII.
(3) Voir plus haut, p. 18.
(4) Lœbell, *id.*, III, 92.
(5) Lettres CXI et CXII.

Ces questions sont les plus intéressantes que Lessing ait abordées dans les Literaturbriefe; mais il toucha à bien d'autres sujets dans ce recueil destiné à enregistrer, jour par jour, les productions nouvelles de la littérature contemporaine. C'est ainsi qu'il y fit l'éloge des *Chants d'un Grenadier,* et qu'annonçant les *Badinages* de Gerstenberg, il salua le premier l'apparition de ce poëte facile, qui, sans appartenir à aucune école, sut un moment fixer sur lui l'attention. Toutefois Lessing ne resta pas longtemps attaché à la rédaction des Lettres sur la littérature ; interrompue brusquement par son départ pour Breslau, sa collaboration cessa bientôt complètement. Mais l'œuvre qu'il avait si puissamment contribué à fonder survécut à son éloignement, grâce aux efforts de Mendelssohn et de Nicolaï, qui se multiplièrent pour la continuer. Cependant le zèle des deux écrivains n'aurait pas suffi à la tâche qu'ils avaient entreprise, s'ils n'avaient trouvé dans Abbt un collaborateur habile et digne de les seconder. Déjà connu par son récent ouvrage *Sur la mort pour la patrie*, Abbt (1) se donna tout à ces occupations nouvelles; et si Nicolaï put dire de lui qu'il avait formé son style dans les Literaturbriefe, il n'est pas moins vrai que sans lui aussi la continuation de la célèbre revue n'eût pas été possible, et qu'il en fut longtemps le plus sûr appui (2).

Abbt ne fut pas le seul collaborateur que s'adjoignit Nicolaï; mais l'entrée de ces nouveaux écrivains aux Literaturbriefe en changea peu à peu l'esprit; l'unité de rédaction disparut, et bientôt on ne retrouva plus dans les articles publiés après son départ cette hauteur de vues qu'avait montrée Lessing. Ainsi transformées, les Lettres sur la littérature n'avaient plus de raison d'être; Nicolaï le comprit, et, en 1765, il les remplaça par la *Bibliothèque universelle*. Mais leur œuvre était faite : en montrant l'inanité des efforts tentés par les écoles

(1) Né à Ulm en 1738.

(2) Hettner, *id.* IV, 196.

poétiques qui avaient précédé, elles préparèrent la révolution littéraire que nous allons voir éclater. C'est au moment même où Lessing, de retour de Breslau, rentrait après un long silence dans la carrière littéraire, que le héraut de cette révolution, Herder, publiait ses *Fragments*, œuvre à la fois originale et d'imitation, où se trahit le disciple et le maître, et où l'on retrouve, avec les idées mises en avant dans les Literaturbriefe, élargies et réunies en corps de doctrine, les aspirations novatrices et quelque chose de l'esprit de Hamann.

Toutefois la direction du mouvement littéraire ne devait pas encore passer exclusivement à la nouvelle école; Lessing, qui en est le vrai précurseur, continua quelque temps de le préparer par ses écrits. C'est ce qu'il fit d'abord avec le *Laocoon*, que devait commenter et réfuter Herder, puis dans ses *Lettres archéologiques*, où il attaquait les doctrines erronées de Klotz; enfin, dans son traité *De la manière dont les anciens ont représenté la mort*. Ces ouvrages portèrent la critique dans le domaine de l'art, la *Dramaturgie de Hambourg* devait la ramener sur le terrain du théâtre.

Lessing avait fini par se fatiguer de ses fonctions de secrétaire; au commencement de 1765 il renonça à son emploi, et revint à Berlin assez à temps pour écrire le dernier article des Literaturbriefe, auxquelles il n'avait pas collaboré depuis près de cinq ans. Mais un travail bien autrement important l'appelait. Pendant son séjour à Breslau, il avait écrit en partie le Laocoon; il l'acheva au milieu des soucis qui l'assiégèrent de nouveau à son retour à Berlin. Peu de temps après il quittait cette ville. Au mois de novembre 1766, les directeurs du théâtre de Hambourg lui firent offrir un revenu de huit cents thalers, à la condition de pourvoir leur scène de pièces nouvelles; Lessing, qui ne se sentait point fait pour être le Goldoni du théâtre allemand, refusa; mais il se déprêt à soutenir comme critique une opération qu'il ne point aider comme auteur; telle fut l'occasion de la

Dramaturgie, l'œuvre la plus importante, sinon le chef-d'œuvre, de Lessing (1).

Recueil d'articles de circonstance, écrits au hasard de la représentation, elle n'en renferme pas moins une théorie complète de l'art dramatique ; elle résume ce que Lessing a pensé d'essentiel et est peut-être ce qu'on a dit de plus profond sur ce sujet. Mais elle a une portée plus haute et une autre signification historique ; c'est, de la part du critique, le dernier acte et le plus important de la lutte commencée contre l'influence française; c'est une protestation ardente contre les bornes étroites du classicisme qu'il veut renverser à tout prix. Voilà ce qui en explique le caractère agressif et la polémique outrée et injuste; la fin justifie les moyens, et la guerre, nous le savons trop, ne connaît pas de ménagements; Lessing combat; peu lui importe les armes dont il se sert, pourvu qu'il triomphe.

Malgré tous ses efforts, la tragédie classique conservait en Allemagne des imitateurs et de nombreux admirateurs ; il fallait en finir une fois pour toutes, et ruiner sans retour le crédit qu'elle conservait encore. C'est par là aussi que Lessing a commencé ; c'est à elle qu'il s'est attaqué tout d'abord : là se trouve la raison de la polémique qu'il a engagée contre Corneille et contre Voltaire, dont les œuvres représentent pour nous, à des titres si différents, le théâtre classique, mais qu'il affecte de mettre sur le même rang. Ce n'est pas, comme il pourrait sembler d'abord, des défauts isolés et des erreurs de détail qu'il s'attache à relever, c'est au système même qu'il s'en prend. « Qu'on enlève, s'écrie-t-il, à la plupart des pièces françaises leur régularité toute mécanique, et qu'on me dise quelles beautés il leur restera ! » Ainsi notre système dramatique n'aurait eu d'autre mérite qu'une certaine régu-

(1) Stahr, *id.*, I, 276. Voir l'étude lumineuse consacrée par M. Mézières à la Dramaturgie, et placée en tête de la traduction de cet ouvrage par par M. Ed. de Suckau.

larité de forme plus ou moins imitée des anciens, et ce serait en vain que nous aurions prétendu avoir un théâtre national. « Nous ne sommes pas les seuls, nous autres Allemands », dit encore Lessing (1), « à n'avoir pas de théâtre ; mais cette nation elle-même, qui depuis un siècle se vante d'en posséder un, et le meilleur de toute l'Europe, la nation française non plus n'a pas encore de théâtre. » Il est inutile de faire remarquer ce qu'il y a d'exagéré et de faux dans une condamnation aussi absolue de notre scène dramatique, ni de montrer que le théâtre de Corneille et de Racine répondait à merveille à la situation politique et religieuse de la France contemporaine. Mais si depuis longtemps on a reconnu en Allemagne le parti pris de cet arrêt inexorable, à la fin du siècle dernier Lessing y fut cru sur parole, et le crédit dont avait joui jusque-là, de l'autre côté du Rhin, notre système dramatique, reçut un coup dont il ne s'est pas relevé.

La critique de Lessing, toutefois, n'est pas seulement négative. En même temps qu'il battait ainsi en brèche l'autorité du théâtre français, il lui opposait, comme il l'avait déjà fait dans les Literaturbriefe, celui de Shakspeare, qu'il proposait comme modèle à ses compatriotes. C'est là qu'ils devaient apprendre l'entente de la scène et le jeu des passions que ce prétendu barbare connaissait mieux que nos poëtes tragiques (2). Cependant Lessing mettait encore quelque chose à côté, sinon au-dessus, du théâtre anglais et de l'autorité de Shakspeare, c'était le théâtre grec et l'autorité d'Aristote. Les tragiques français avaient bien prétendu prendre pour base de leur système dramatique la poétique du célèbre philosophe ; mais, suivant Lessing, ils n'en avaient compris ni l'esprit, ni les lois fondamentales, et n'avaient reproduit du théâtre grec, qu'ils prétendaient continuer, que quelques formes extérieures. Shakspeare, tout au contraire, avait été un véritable

turgie, n° 80.
rgie, n° 73.

disciple d'Aristote, et, bien qu'il l'ignorât, un observateur fidèle des règles essentielles de sa poétique. C'était là sans doute combattre notre critique avec ses propres armes ; mais c'était aussi faire un étrange rapprochement entre la tragédie grecque, fondée sur la fatalité, et le drame moderne de Shakspeare, tout empreint de l'idée de responsabilité et de liberté individuelle. Cette théorie ne devait pas tarder à trouver des contradicteurs (1).

Cependant la destinée du théâtre de Hambourg fut loin de répondre aux espérances de Lessing; non-seulement l'entreprise échoua, mais il ne tarda pas à être lui-même entraîné dans une polémique violente avec Klotz, dont les *Lettres archéologiques* ont conservé le souvenir. Sa présence à Hambourg était devenue inutile, il songea à chercher un nouvel asile. C'est alors que son ami Ebert lui offrit, au nom du duc de Brunswick, la place de bibliothécaire à Wolfenbuttel. Après avoir été si longtemps dédaignée par les princes allemands, le moment était venu enfin où la littérature nationale devait être aussi protégée et favorisée par eux. Ce ne fut cependant ni de Vienne ni de Berlin que vint le mouvement, mais des petites cours du Nord. Les écrivains des Bremer Beitræge n'étaient pas restés longtemps à Leipzig ; presque au lendemain de la fondation de cette revue un instant célèbre, ils s'étaient dispersés. Plusieurs des plus connus d'entre eux trouvèrent un asile à Brunswick, au *Collegium Carolinum*, fondé par Jérusalem. Le duc Charles (1735-1780), naturellement prodigue et magnifique, n'était rien moins qu'indifférent au progrès des lettres en Allemagne, et la belle Philippine Charlotte, son épouse, et mère de la célèbre Anna Amalia de Weimar, partageait ses goûts (2). Ainsi s'était pour la première fois formée, près la cour d'un prince allemand, une réunion d'écrivains allemands. Le duc héréditaire,

(1) Voir liv. III, chap. V.
(2) Stahr. *id.*, II. 36.

Ch. W. Ferdinand, le futur et malheureux général de la campagne de France et le vaincu d'Iéna, marcha sur les traces de son père. D'une nature vaine et ambitieuse, avec je ne sais quoi des goûts humanitaires et philosophiques du temps, il aspirait à la fois à la réputation de général, de politique et de Mécène allemand. Fier de quelques succès qu'il avait remportés dans la guerre de Sept Ans, et des éloges qu'il avait reçus de Frédéric II, il avait, après la paix, quitté l'Allemagne et visité l'Europe. En rapport avec les écrivains les plus célèbres de l'époque, poète lui-même à ses heures, et musicien non sans talent, homme du monde avant tout et poli, suivant le mot de Mirabeau, jusqu'à l'affectation, il cachait sous des dehors séduisants un égoïsme raffiné et une indifférence profonde (1). Tel fut le prince qui parvint à s'attacher Lessing.

Le moment était favorable. Ruiné dans une entreprise de librairie, à bout de ressources, le grand écrivain se voyait obligé de tenter de nouveau la fortune. C'est alors que l'ancien précepteur de Ferdinand, Ebert, parla de lui à son élève. Flatté de la perspective de voir le célèbre critique dans ses États, le duc lui fit offrir aussitôt la place de bibliothécaire. Lessing crut voir dans cet appel un signe de la destinée ; le désir que Ferdinand manifesta d'attirer aussi Mendelssohn près de lui, en faisant peut-être espérer à Lessing une réunion prochaine avec son vieil ami, acheva de le déterminer ; il accepta ; et, après bien des délais, à Pâques 1770, il quitta Hambourg pour entrer au service du duc de Brunswick.

Son installation à Wolfenbuttel, dont il ne s'éloigna que pour faire un voyage depuis longtemps projeté en Italie, marque un changement profond dans la vie de Lessing : voué jusque-là exclusivement aux travaux de critique et de littérature, il y renonce presque entièrement pour se livrer aux études de

(1) Stahr, *id.*, 37.

théologie ou de philosophie. En 1772, il est vrai, il publia sa tragédie bourgeoise d'*Emilia Galotti*, confirmation tardive de ses théories dramatiques, et en 1779 parut encore *Nathan le Sage*. Mais cette dernière pièce elle-même était un témoignage de ses nouvelles tendances; apologie de la tolérance religieuse, c'est le résumé de sa pensée philosophique, non une œuvre désintéressée que la poésie et l'art pussent seuls réclamer; depuis longtemps Lessing en avait déserté les régions sereines qu'une génération nouvelle s'empressait alors d'explorer.

LIVRE DEUXIÈME.

PREMIÈRES ANNÉES

DE

HERDER

(1762-1770)

CHAPITRE PREMIER.

JEUNESSE DE HERDER.

Son séjour à Kœnigsberg. — Kant et Hamann.

« L'époque littéraire dans laquelle je suis né, dit Goethe (1), est sortie par opposition de la précédente. » Nous avons assisté à cette lente et pénible élaboration ; nous avons vu quels fruits elle avait produits, quels progrès étaient accomplis, quels efforts multiples avaient été tentés depuis un tiers de siècle dans toutes les provinces de la littérature ; mais aussi que d'erreurs avaient été commises et quelles régions inconnues restaient encore à explorer. Klopstock avait relevé la Muse allemande de son abaissement, mais il l'avait engagée dans la voie funeste d'un faux patriotisme et d'un piétisme outré; Wieland lui avait donné une grâce à peine pressentie, mais avec lui elle risquait de s'égarer au pays de la fantaisie et de la frivolité : d'ailleurs l'influence étrangère toute puissante encore empêchait le libre épanouissement de la pensée allemande ; c'est alors que Lessing était venu renverser les derniers remparts du classicisme et montrer à la littérature affranchie quelle voie elle devait suivre pour être véritablement grande et nationale. Mais il s'était arrêté avant le temps, et son œuvre , presque exclusivement critique, partant négative, était celle d'un précurseur, non d'un fondateur; il annonçait l'âge où la muse allemande devait atteindre aux dernières hauteurs de l'idéal, il l'avait préparé, il ne devait pas le voir. Il était réservé à la génération suivante d'achever son œuvre, et, en brisant les dernières entraves qui enchaînaient encore l'esprit national, d'arriver dans tous les genres à une conception poétique vraiment originale et créatrice.

(1) *Dichtung und Wahrheit*. l. VII.

I.

Après être restées longtemps étrangères au mouvement littéraire contemporain, le moment était venu où les provinces du Nord-Est de l'Allemagne allaient enfin y entrer ; Herder, le chef de l'école nouvelle, naquit à Mohrungen (1), petite ville de la Prusse orientale, et termina ses études à Kœnigsberg. Fils d'un pauvre maître d'école, élevé dans un état voisin de la misère, après avoir reçu de son père les premières notions, il fut mis au gymnase de sa ville natale ; il y apprit sous la rude discipline d'un vieillard irascible et morose le latin et les éléments du grec (2). C'était un enseignement bien incomplet ; il sut y suppléer par l'étude et la méditation. De longues lectures faites dans le jardin de son père, des pro-

(1) Le 25 août 1744. — Herder, je l'ai déjà dit, n'a point encore trouvé de biographe en Allemagne ; mais les documents sur sa vie, surtout pour l'époque qui m'occupe, sont nombreux. Ce sont :

1° Les *Souvenirs* (*Erinnerungen aus dem Leben J. Gottfrieds von Herder*), recueillis et mis en ordre après sa mort par sa veuve ; ils forment les 20e, 21e et 22e volumes de la seconde partie de ses œuvres.

2° *Herder's Lebensbild*, 6 vol. in-18 publiés par Emile von Herder en 1846 ; ils renferment les premiers essais et la correspondance du grand écrivain jusqu'au mois d'avril 1771.

3° *Aus Herder's Nachlass*, 3 vol. in-12 publiés en 1857 par H. Düntzer et Fr. Gottfr. von Herder: ils comprennent la correspondance de Herder avec Goethe, Lavater, Lenz, Claudius, Zimmermann, etc., ainsi qu'avec sa fiancée, à partir du mois d'avril 1771.

4° *Von und an Herder*, 3 vol. in-8 publiés en 1861 par H. Düntzer. On y trouve la correspondance de Herder avec Nicolaï, Heyne, Gleim, Hartknoch et Knebel depuis 1771.

En 1855, M. H. Schmidt a présenté comme thèse à la Faculté de Strasbourg une étude sur *Herder considéré comme critique littéraire*, qui témoigne d'une connaissance approfondie des œuvres du grand écrivain. — La même année l'*Archiv* de Herrig a donné du Dr Georg Zimmermann une série d'articles d'un grand intérêt sur l'*Esthétique de Herder*. Je n'ai connu que par le compte-rendu de M. B. Suphan, dans la *Zeitschrift fur deutsche Philologie* les publications de Jegor von Sivers : *Herder in Riga* (1868) et *Humanitæt und Nationalitæt* (1869).

(2) *Erinnerungen*. I, 16.

menades solitaires au bord du lac de Mohrungen ou dans la forêt du *Paradis* qui en couronnait les rives, tels étaient les plaisirs favoris du jeune écolier ; et l'une de ses premières poésies, les *Rêves de jeunesse*, nous a conservé le souvenir de ces heures de recueillement où « son imagination enivrée évoquait du sein des ondes tout un monde de sentiments et de pensées » (1).

C'est ainsi que se passèrent dans le silence de la retraite et de l'étude les premières années de Herder. Cependant si son âme sensible eut à souffrir bien souvent dans la société d'un maître sévère, il trouva dans la maison d'un ami de sa famille, père du poëte Willamow et pasteur de Mohrungen, la sympathie et l'affection que réclamait sa nature tendre et délicate (2). On ne peut douter que les conseils et l'exemple de l'humble ministre n'aient exercé sur la vocation du futur théologien une influence décisive ; du moins il conserva de ses relations avec lui un souvenir inaltérable de reconnaissance ; il semble dans son traité de l'*Orateur sacré* avoir emprunté les principaux traits du modèle qu'il peint à l'homme qui lui avait inspiré tant d'affection et d'estime ; et quand longtemps après (1780), le fils de son bienfaiteur mourut à Saint-Pétersbourg de misère et de chagrin, Herder composa à cette occasion un dithyrambe, où il vengeait la mémoire du poëte méconnu (3): c'était une dette de cœur que, devenu célèbre, il payait au fils d'un des protecteurs de son enfance.

Un événement en apparence insignifiant, la nomination en 1760 de Trescho comme diacre de l'église de Mohrungen,

(1) *Herder's Werke. — Zur Literatur und schönen Kunst*. III, 1. Les œuvres de Herder publiées en 1827-1830 comprennent 60 vol. in-18, divisés assez arbitrairement en trois parties. La première (20 vol.) renferme les œuvres qui ont trait à la littérature et aux beaux-arts : la seconde (22 vol.) celles qui roulent sur la philosophie et l'histoire : la troisième enfin (18 vol.) les ouvrages qui se rapportent plus spécialement à la théologie.

(2) *Erinner*. I, 24.

(3) *Werke. Zur Lit. und Kunst*. III, 187.

celui-ci lui rendant confidence pour confidence lui communiqua plus d'une fois ses travaux en manuscrit (1). Peut-être s'agit-il ici de *l'Essai pour introduire l'idée des grandeurs négatives dans la philosophie* ou de la *Seule démonstration possible de l'existence de Dieu* que Kant écrivit à cette époque, ou bien encore de ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, cet ouvrage plein d'humour, qu'on dirait sorti de la plume de quelque essayiste anglais ou, selon l'expression de Herder lui-même, d'un « Shaftesbury allemand » (2).

Il est difficile de déterminer à quel point les leçons de Kant ont pu influer sur le développement de la pensée de Herder; il n'en est pas moins certain que l'enseignement du philosophe exerça sur l'esprit de son élève une influence considérable. Le fait rapporté par Gruber, qu'après une leçon où le philosophe avait parlé avec une force inaccoutumée du temps et de l'éternité, son jeune auditeur, saisi par l'élévation et la sublimité de son langage, traduisit la leçon du maître dans une pièce de vers que le lendemain Kant put prendre pour une œuvre de Haller, suffit pour nous donner une idée de l'impression que produisit parfois sur Herder la parole du grand penseur. Ce qui en est une preuve non moins concluante, c'est le goût que le jeune écrivain montra dès lors pour les études philosophiques et la trace manifeste des idées de Kant dans ses premiers écrits. Cependant, s'il fallait en croire l'auteur des Souvenirs, l'accord ne régna pas toujours entre deux esprits aussi différents que l'étaient ceux du maître et de l'élève. Les théories méthaphysiques du philosophe auraient surpris et même attristé parfois le jeune théologien, qui cherchait alors à échapper à un souvenir importun par la lecture de quelque passage de Rousseau et de ses poëtes favoris. Mais peut-être le biographe a-t-il confondu ici les temps et rapporté à la

(1) *Erinner*. I, 68.

(2) Voir le curieux jugement que Herder a porté de cet ouvrage dans sa quatrième *silve*. *Lebensbild*, IV, 486.

jeunesse de Herder l'opposition contre Kant, qu'il ne manifesta qu'à la fin de sa vie. Il y a loin du moins de cette opposition prétendue aux témoignages d'estime et de confiance qu'on trouve dans une lettre adressée par Herder à son maître pendant son séjour à Riga (1) ; et si l'on peut dire qu'il ne faut voir là qu'une formule de politesse, comme on en rencontre dans toute correspondance, il n'en saurait être de même de l'éloge du philosophe qu'on trouve dans la quatrième silve, et encore moins de l'hommage enthousiaste qu'à une époque, où ses dissentiments avec Kant avaient pu déjà se manifester, Herder a, dans ses *Lettres pour servir à l'avancement de l'humanité* (2), rendu au réformateur de la philosophie allemande :

« J'ai eu, y dit-il, la bonne fortune d'avoir pour maître un vrai philosophe. Dans la maturité de l'âge il avait la vivacité et l'enjouement du jeune homme... Son front large et fait pour la méditation était le siège d'une inaltérable sérénité ; la parole coulait de ses lèvres, riche de pensées ; la plaisanterie, l'esprit, l'*humour* étaient à ses ordres et ses savantes leçons offraient le passe-temps le plus agréable. Dans le même esprit qu'il examinait les doctrines de Leibnitz, de Wolf, de Baumgarten, de Crusius et de Hume, il poursuivait jusque dans leurs dernières conséquences les lois de Képler, de Newton et des autres physiciens, il accueillait et jugeait les écrits de Rousseau, son Emile, sa Nouvelle Héloïse, ramenant toutes choses à la connaissance impartiale de la nature et à la valeur morale de l'homme. L'histoire de l'humanité, des peuples et de la nature, les mathématiques et les sciences expérimentales, étaient la source où ses leçons et sa conversation s'inspiraient ; rien qui fût digne d'être su ne lui était indifférent ; jamais secte, cabale, avantages particuliers, vues ambitieuses, n'eurent sur lui la moindre prise quand il s'agit d'élargir et d'éclairer le domaine de la vérité. Il savait encourager et forçait à penser

(1) *Lebensbild*, II, 290.
(2) *Herder's Werke. — Zur Phil. und Geschichte*, XIV, 47.

par soi-même ; toute visée despotique lui était étrangère. Cet homme dont je ne prononce le nom qu'avec la plus vive reconnaissance et la plus haute estime est Emmanuel Kant... Je l'appelerai notre Socrate, et je souhaiterai à sa philosophie le genre de succès qu'il désirait, à savoir qu'une fois les épines de la sophistique arrachées, la semence de l'intelligence, de la raison et de la loi morale germe plus pure et plus vivace au milieu de nous, non par la contrainte, mais par la liberté. »

Ces lignes écrites par Herder trente ans après avoir quitté Kœnigsberg, et qui renferment peut-être le plus bel éloge qu'on ait fait de Kant, témoignent assez de l'impression profonde que produisit sur lui l'enseignement du grand philosophe ; ce qui l'avait frappé surtout, on le voit, c'est la diversité de connaissances de son maître, c'est son impartialité philosophique et sa méthode rationelle ; mais on peut croire aussi que son esprit pénétrant soupçonna dès lors la grandeur du système que le philosophe, comme il le disait lui-même, « portait déjà tout formé dans sa tête. » Cependant quelque impression que Kant ait pu faire sur Herder, elle ne fut pas assez forte pour en faire un de ses disciples ; tout au plus dut-il au penseur idéaliste, avec lequel d'ailleurs ses relations cessèrent bientôt, quelques vues nouvelles sur la critique et sur l'art, et sans doute aussi quelque chose de cette manière large et nouvelle d'envisager l'histoire de l'humanité. Il n'en fut pas de même de ses rapports avec Hamann et de l'influence que ce dernier exerça sur son développement littéraire.

III.

Né en 1730 (1), Hamann avait trente-deux ans, quand Herder arriva à Kœnigsberg, et il s'était déjà fait un nom dans la

(1) Plus heureux que Herder, Hamann a trouvé un biographe. En 1857, C. H. Gildemeister a publié sur l'histoire du « mage du Nord » trois volumes in-8°, suivis en 1863 d'un quatrième, où l'auteur étudie sous ses différentes faces le multiple talent de l'écrivain humoristique, sans toutefois dans ce gros ouvrage avoir rien dit de bien nouveau.

littérature. Obèse et chauve depuis son enfance, hypocondre et souffreteux, incapable de rien faire pour s'assurer une position durable ou de borner ses désirs, à la fois mystique et sensuel, la nature du « Faune de Kœnigsberg » était un mystère et une énigme. Obligé de quitter sa ville natale à la fin de ses études académiques, il s'était, après avoir été précepteur tour à tour en Livonie et en Finlande, fixé à Riga. Là il était entré dans la maison du marchand Bérens, espèce de Mécène, qui lui procura les moyens de faire un voyage en Angleterre : mais après quelques mois de séjour à Londres, il revenait à Riga, triste et désenchanté, se brouillait avec son protecteur et retournait enfin à Kœnigsberg (1759). Il y resta presque sans interruption jusqu'en 1764, tout entier à l'étude, et amassant « pendant ces années de bonheur » les trésors de connaissances dont il vécut depuis.

C'est alors aussi que sa réputation commença à se répandre. Il avait dès 1756 débuté comme écrivain par une traduction de l'ouvrage de Dangeuil *Sur les avantages et désavantages de la France et de la Grande-Bretagne par rapport au commerce et aux sources de la fortune publique*. Cette traduction et le supplément qu'il y joignit témoignent à la fois de la variété de ses études et de sa connaissance de la littérature française, pour laquelle il avait alors une prédilection, qu'il conserva jusqu'à l'époque de son voyage en Angleterre. On voit par sa correspondance avec quel intérêt il suivait alors tout ce qui se publiait chez nous; l'encyclopédie surtout, « ce travail gigan-
-que, » lui inspirait par quelques-uns des articles qui y pa-
-it, en particulier par ceux de Diderot, une profonde ad-
-rt (1). Deux ans après et pendant son séjour en Angle-
suite de la lecture qu'il faisait alors pour la seconde
cien testam ... ses *Considérations bibli-*
... tendance de Ha-
n cro ... déclaré, un

(1 ...

défenseur de la révélation, non moins qu'un contempteur de la raison qui y parle. « Dieu, dit-il (1), s'est manifesté à l'homme dans la nature et dans son verbe.... Ces deux révélations s'éclairent et se confirment l'une l'autre sans jamais se contredire, quelques explications que notre raison en donne. C'est bien plutôt la plus grande contradiction et le plus grand abus de la part de la raison que de vouloir jouer le rôle de révélatrice. Uu philosophe, qui, pour lui plaire, perd de vue le verbe divin, est dans le cas des juifs qui rejettent avec d'autant plus d'obstination le Nouveau Testament qu'ils paraissent plus attachés à l'Ancien. »

Le même point de vue se retrouve dans les *Miettes*, que Hamann publia peu après, et où il cherche à définir le rôle mutuel de la raison et de la foi et à découvrir la vraie condition de l'homme ici-bas. Tout dans le monde physique comme dans le monde moral doit nous ramener à Dieu, et non pas au Dieu du rationalisme, mais au Dieu même de l'Ecriture ; c'est la mission de la science de nous le découvrir dans la nature et de montrer « que tous ses trésors ne sont qu'une allégorie, que la table mythologique de systèmes célestes, comme tous les événements de l'histoire ne sont que l'image symbolique d'actions mystérieures et de miracles cachés » (2).

Ainsi dès le premier jour Hamann rompait avec la philosophie rationaliste du temps ; cette opposition qui fait son originalité et qui lui assigne une place à part dans la littérature allemande éclate avec toute sa force dans les écrits qu'il publia coup sur coup depuis son retour à Kœnigsberg. Hamann, qui avait trois ans auparavant visité Berlin, le foyer de l'Aufklærung, et qui ressentait depuis lors une secrète aversion contre les représentants du parti philosophique, résolut enfin, pour combattre des opinions qu'il désavouait « de recourir, au défaut de la parole, à sa plume de cygne ou de corbeau, comme

(1) *Werke*, I, 54.
(2) *Werke*, I, 139.

à son *ultimum refugium* » (1). Semblable « au législateur bègue, » à Moïse, « le grand Pan, devant qui tous les Pharaons, et leurs magiciens ne sont qu'un *servum pecus*, » il allait entrer dans la lice, non pour arriver à une gloire frivole ou à une vaine popularité, mais, trop fier pour rabaisser la mission d'écrivain au niveau d'un vil métier, et insoucieux de plaire au public, « ce Protée » qu'il dédaignait, dans le seul but de faire triompher ce qu'il regardait comme la vérité.

Cependant il ne fallut rien moins que les sollicitations de Kant et de Bérens, avee lequel il s'était réconcilié, pour arracher Hamann à ses studieux loisirs (2). Depuis quelque temps, à ce qu'il semble, il s'était lié avec le premier, autant que pouvaient l'être deux hommes dont les tendances étaient aussi différentes. Regardé jusque-là comme un disciple de Wolff, Kant ne pouvait inspirer que peu de sympathie et d'estime à un croyant tel que Hamann. « Kant, écrivait-il à son ami Lindner en octobre 1759, « m'a envoyé un exemplaire de son *Optimisme*. Je ne comprends pas ses raisonnements; ses idées ressemblent à des petits aveugles qu'une biche aurait mis bas à la hâte. A quoi bon d'ailleurs se donner la peine de le comprendre, quand ce n'est pas celle de le réfuter » (3). Et le mois suivant Hamann écrivait au même Lindner qu'il était avec Kant sur un pied tel qu'il prévoyait que « leurs rapports seraient tantôt les plus intimes, tantôt les plus tendus. » Cette situation équivoque et son humeur inconstante n'avaient point cependant empêché Kant et Bérens d'essayer d'enrôler Hamann dans la littérature. Celui-ci promit d'abord son concours; mais bientôt « sa muse évoquant des régions lunaires le démon de Socrate » l'envoya en son nom empêcher le « petit magister de se mêler plus longtemps de ses affaires » (4)

(1) Lettre à Delattre. *Werke*, IV, 151.
(2) Lettre à Jacobi, citée par Gildemeister, I. 237.
(3) *Werke*, I, 495.
(4) Lettre à Lindner, 18 août 1759. *Werke*, I, 469.

Au lieu de se faire le collaborateur, sinon le disciple, de Kant, Hamann comprit que le moment était venu d'opposer système à système, et de ne pas laisser plus longtemps les partisans de l'Aufklærung, « ces prophètes de mensonge, » répandre en repos leurs doctrines. Les *Mémoires de Socrate* ouvrent la guerre qu'il devait leur faire jusqu'à la fin de sa vie ; ils inaugurent la lutte entre la *Philoscphie de la foi*, dont il fut le premier représentant en Allemagne, et la *Philosophie du sens commun*, fondée par Wolff, entre la raison et le sentiment, entre la science et la pensée libre d'une part, la foi et la croyance aux vérités révélées de l'autre.

L'intention et le but du « Mage du Nord » apparaissent dans le choix de son sujet, non moins que dans la manière dont il l'a traité ; « l'histoire, dit-il, est, comme la nature, un livre fermé d'un triple sceau, un témoignage mystérieux, une énigme, qu'on ne peut expliquer qu'en labourant avec un autre attelage que notre raison. » On voit qu'il jugera son héros d'un point de vue tout particulier. Aussi, tandis que les écrivains du parti philosophique ne voyaient dans Socrate qu'un sage qui avait ramené la philosophie du ciel sur la terre, et qui bannissant l'inutile bavardage d'une métaphysique trompeuse avait donné le premier à la morale une base réelle et vivante, Hamann ne retient de la vie du philosophe que son ignorance prétendue et l'influence bienfaisante de son démon, « à la science duquel, dit-il, il pouvait s'en rapporter, qu'il aimait et craignait comme son Dieu, à la voix duquel il croyait, et dont la paix lui était plus chère que toute la raison des Egyptiens et des Grecs » (1). La foi aux puissances supérieures, et non son incomparable bon sens, voilà d'après son nouvel apologiste ce qui fait la grandeur de Socrate, et il n'a pénétré si avant dans la connaissance des choses que pour en avoir écouté les voix révélatrices. « Socrate, » dit Hamann dans un passage des Mémoires qui montre bien le but qu'il

(1) *Werke*, II, 19.

s'était proposé en écrivant cet ouvrage et qui en résume la pensée fondamentale (1), « Socrate, arrachant ses concitoyens aux subtiles erreurs de leurs sophistes, les initia aux secrètes vérités d'une mystérieuse sagesse ; et brisant les idoles trompeuses de leurs prêtres astucieux et fanatiques, il les convertit au culte d'un dieu inconnu. » C'était donc un précurseur, un prophète païen de la religion révélée.

Dédiés « au public ou à personne, » et réunis, « par un amateur de l'ennui, pour l'ennui du public, » les Mémoires ne visaient point à la popularité ; et content de son œuvre, Hamann se souciait peu de l'accueil qui l'attendait. Elle ne passa point cependant inaperçue. Dans les *Literaturbriefe*, Mendelssohn en parla de la manière la plus élogieuse ; le *Correspondant* de Hambourg n'en jugea pas moins favorablement; mais tout autre fut l'appréciation du *Nouvelliste*. Là la critique fait place à l'injure ; Hamann n'était pas un écrivain de bon sens, c'était un fou, un malade de corps et d'esprit, qu'il fallait pour son bien et celui de la société enfermer dans une maison de santé. Cette violence devait amener de justes représailles.

Cependant, persuadé qu'il ne pouvait être compris de sitôt, Hamann laissant l'opinion se former peu à peu sur son livre, s'était remis avec plus d'ardeur que jamais aux études grecques qui l'occupaient depuis son retour à Kœnigsberg. Elles devaient lui fournir le sujet de ses *Lettres helléniques*. La lecture qu'il venait de faire du Nouveau testament et les remarques qu'elle lui avait suggérées, l'étude attentive d'Homère et des poëtes grecs, enfin les écrits de Michaëlis sur la langue hébraïque, furent l'occasion ou l'objet de ces lettres. Elles furent suivies, au commencement de l'année 1760, d'abord par l'*Essai d'Aristobule sur une question académique*, et presque aussitôt par les *Remarques diverses sur la construc-*

(1) *Werke*, II, 38.

tion des mots en français (1). L'Académie de Berlin avait mis au concours pour l'année 1759 l'examen de « l'influence des opinions sur le langage et du langage sur les opinions. » Hamann s'était de tout temps livré avec passion à l'étude du langage « cette source de la raison et de la révélation, leur alpha et leur oméga ; ce glaive à deux tranchants de la vérité et de l'erreur. » Aussi saisit-il cette occasion d'exposer ses idées sur un sujet si plein d'attrait pour lui. Mais, tout en montrant ce qu'il y avait d'erroné dans le programme académique, Hamann laissait entrevoir comment d'après lui la question aurait dû être traitée, et en faisait un exposé rapide dont le développement complet eût été, dit Herder, « digne du laurier d'Apollon. » La même originalité et les mêmes lacunes se retrouvent dans les Remarques diverses. Hamann avait eu quelque temps la pensée, bien vite abandonnée toutefois, d'écrire une grammaire française ; on peut regarder cet opuscule, sinon comme un fragment, du moins comme le résultat de ce travail ; et si on s'aperçoit trop souvent qu'il a été écrit à une époque où la science du langage était encore à faire, on y rencontre plus d'une observation aussi juste que fine et nouvelle, dont le disciple du « philologue » devait faire son profit.

Ce fut à une tout autre inspiration que les *Mages d'Orient* qui parurent après les Remarques durent leur naissance. Deux missions scientifiques venaient d'être envoyées l'une dans les mers du Sud, l'autre en Arabie ; la première, sous la direction de Cook pour observer le passage prédit par Képler de Vénus sur le soleil, la seconde, dont faisait partie le célèbre voyageur Niebuhr, pour étudier, sur les conseils de Michaëlis, la littérature orientale, « qui pouvait enrichir l'histoire primitive du genre humain, aussi bien que celle de la religion chrétienne de renseignements précieux. » La nouvelle de ce double événement frappa vivement Hamann, et à la suite des nouveaux

(1) *Werke*, II. 117 et 183.

explorateurs, sa pensée se reporte aux lieux « où naquit l'enfant dont la naissance merveilleuse attira la curiosité des anges et des pâtres, et à qui les Mages, conduits par un guide nouveau, vinrent rendre hommage à Bethléem. » « Si la muse d'un poëte, ajoutait-il, aussi heureux que critique perspicace, a célébré dans un opéra la visite des bergers près de l'étable, qu'il me soit permis aussi de brûler en l'honneur des sages d'Orient quelques grains parfumés d'idées socratiques » (1). Ce n'était pas toutefois l'histoire d'une secte obscure, d'une théogonie ou d'une astrologie incertaine que Hamann se proposait d'écrire ; se bornant à quelques réflexions sur « la moralité » du voyage des Mages, il en prit occasion pour exposer ses idées mystiques sur la vie de l'homme, obscure et incertaine ici-bas, mais qui se révélera dans la gloire au jour de l'apparition du Christ.

A peine les *Mages d'Orient* étaient-ils terminés que Hamann changeant brusquement de sujet écrivit les *Nuées*, « épilogue des Mémoires de Socrate (2) ». Ce n'était rien moins qu'une apologie de ses opinions et une réfutation des critiques dont les *Mémoires* en particulier avaient été l'objet. « Des mémoires, écrivait-il, je suis passé au drame, c'est-à-dire de l'histoire à la poésie. » Rien de plus vrai. Bien qu'écrite en prose, en effet, la nouvelle œuvre a un caractère poétique qu'on ne peut méconnaître ; elle est bien sortie sous sa forme étrange de l'inspiration d'Aristophane et de Job, et il n'appartenait peut-être qu'à un disciple des Grecs et de la Bible de trouver les traits dont, tout en paraissant faire sa propre critique, Hamann poursuit ses détracteurs. Mais cet écrit a une portée plus haute : il continue la lutte de Hamann contre l'Aufklærung, il marque sa rupture définitive avec le parti philosophique. « Le sel de la science est chose bonne », dit-il en précisant à la fin de son pamphlet son point de vue ;

(1 *Werke*, II, 155, 156.
(2) *Werke*, II, 51.

« mais si le sel est sans vertu avec quoi salera-t-on? La raison est chose sainte, juste et bonne, mais elle ne sert à connaître que notre ignorance pécheresse, qui en devenant épidémique acquiert les droits de la sagesse, comme l'a dit un de ses propres prophètes, le Mathusalem des beaux esprits de cette génération : « Les sages d'une nation sont fous de la folie commune. » Que personne donc ne se trompe lui-même ; que celui d'entre vous qui veut être sage devienne fou suivant le monde, afin d'être sage (suivant la vérité). Le rôle de la philosophie est, comme celui de Moïse, d'être l'Orbilius de la foi. Mais jusqu'ici dans toutes les écoles où l'on enseigne, le rideau qui ne se déchire qu'en Jésus-Christ a voilé le cœur des maîtres et des disciples. Ce n'est pas la véritable lumière que nous voyons dans celle de nos connaissances naturelles et des doctrines de l'école : Le Seigneur est l'esprit. Or où est l'esprit du Seigneur est la liberté. Alors nous verrons tous à visage découvert la gloire du Seigneur comme dans un miroir, et nous serons changés dans la même image de clarté en clarté comme par le Seigneur de l'esprit. »

Ce langage sentencieux et apocalyptique étonna ; aussi l'accueil que les Nuées reçurent du public fut-il loin d'être favorable. « Qu'on se figure un arlequin allemand », disait le Nouvelliste de Hambourg, « le visage barbouillé de lie à la manière des comédiens. Dicitur plaustris... Tel est notre Thespis... » et il continuait sur ce ton ses sarcasmes contre cet auteur en démence, « tribus Anticyris caput insanabile. » Une critique aussi acerbe ne fit qu'égayer Hamann, mais il ne lui fut pas indifférent de se voir si mal compris de ceux mêmes qu'il regardait comme ses amis. Mendelssohn crut, « par indulgence pour l'auteur des Mémoires de Socrate, » ne point devoir parler des Nuées ; c'était un adversaire secret qui évitait ainsi de se déclarer ; mais ce qui fut sans doute plus sensible à Hamann, Lindner, son confident à cette époque, ne paraît pas avoir mieux jugé son œuvre. Toute-

fois cette froideur ou cette opposition ne l'empêcha point de poursuivre ses études et ses travaux.

L'attention de Hamann paraît alors s'être reportée avec plus de complaisance sur la littérature contemporaine ; on voit dans sa correspondance l'intérêt qu'il prenait aux écrits sortis de l'école de Halle et à ceux que Lessing venait de publier (1) ; ce fut l'œuvre oubliée aujourd'hui d'un obscur pamphlétaire français, l'abbé Coyer, qui, « rompant le fil de ses études orientales, » lui fit reprendre la plume. On lui avait envoyé l'*Inoculation du Bon sens*, que cet écrivain venait de publier à Londres (1761). Frappé de l'originalité de cet écrit, Hamann en fit aussitôt, sous le titre de *Projet d'un français pour une inoculation nouvelle, utile et éprouvée*, une traduction libre, où il ne craignit pas de mêler des réflexions qui lui étaient propres. Bientôt après même il la fit suivre de la *Lettre néologique et provinciale sur l'inoculation du Bon sens.* Cet ouvrage fait, remarque l'épigraphe, « pour les fous, pour les anges et pour les diables », est le premier que Hamann ait composé en français. « Il y a », disait-il lui-même, « beaucoup de choses dedans, mais c'est une preuve de la virginité de la Muse, comme il est écrit. » Dans la Lettre néologique Hamann n'avait pas eu seulement en vue l'*Inoculation du Bon sens*, mais encore l'écrit de Prémontval, *Préservatif contre la corruption de la langue française en Allemagne* et ses *Vues philosophiques*, où il présentait une réfutation du système de Wolff (2). A son tour Hamann engagea « du fond de sa province » la lutte contre cette philosophie, en honneur alors à Berlin, « ce sanctuaire de la déesse littérature et du goût français. » C'était s'en prendre à une ennemie. Le « bon sens », que Coyer voulait inoculer à ses compatriotes, n'était-il pas le principe de la philosophie de Wolff, tandis que la foi

(1) Entre autres à son Traité de la Fable et à sa traduction du théâtre de Diderot. Cf. *Werke*, III, 19, 81.

(2) Gildemeister, *id.*, I, 324. Cf. Herder, *Zur Phil. u. Gesch.*, XIV, 78.

était celui de la philosophie de Hamann? Aussi il faut voir comme celui-ci tourne en ridicule les prétentions des philosophes allemands, qui « aspirent à la monarchie universelle », et « éclairent le pays des ombres innées par la suffisance ou la déterminabilité (!) d'un feu follet (1). » « La flûte panique du Bon sens, dit-il plus loin, a fait retentir les forêts de l'Allemagne. Les chansons de son Orphée transportent les benêts jusqu'au troisième étage de l'Empirée métaphysique (vive Pharaon) », et plus loin encore : « La France ne bouchera plus les oreilles (!); elle écoutera la voix des enchanteurs allemands; car le *Bon sens* de leur philosophie est fort expert en charmes, et leur langage néologique vaut la plume d'un écrivain diligent, qui va tarir le Lac de Genève, comme le Béhémoth engloutit une rivière. »

Il serait difficile de porter un jugement sur une œuvre pareille; Hamann qui en envoya presque aussitôt des exemplaires à plusieurs écrivains du temps avec une dédicace de circonstance, entre autres « à la muse veuve de Gellert, qui amasse du bois pour faire encore un petit pâté de morale avant que de mourir », « à M. Rabener, son beau-frère en Apollon, concourant au grand œuvre », ne semblait la don ner que comme une tentative destinée à préparer le terrain, en attendant qu'il pût oser davantage. « La lettre néologique, » écrivait-il à quelque temps de là à Lindner (2), « n'est rien qu'un *cæcus catullus*, ou un jeune chien d'arrêt, que le chasseur suivra bientôt, si cela réussit. J'y pense bien parfois, mais le courage me manque encore. » Cette œuvre qu'il projetait, Hamann la donna l'année suivante dans la *Glosse philippique* (3), publiée en même temps qu'une seconde édition de la Lettre néologique sous le titre commun d'*Essais à la mosaïque*, avec ces vers de Voltaire pour épigraphe :

(1) *Werke*, II, 350.
(2) *Werke*, III, 113.
(3) *Id.*, II, 357.

Il n'est plus rien qu'un philosophe craigne
Socrate est sur le trône et la vérité règne.

Cette satire, datée de Tiburnrood, véritable philippique plus acerbe encore que la lettre néologique, était dirigée contre les écrivains français de l'Aufklærung, « ces philosophes serpens, qui sont les plus fins sophistes entre tout le bétail et entre toutes les bêtes des champs, parce qu'ils marchent au rocher du génie sur leur ventre et mangent la poussière par goût. » Après s'être, comme dans la Lettre néologique, attaqué au Bon sens, ce principe de la sagesse du temps, et avoir opposé aux « philosophes machines » et aux « philosophes plantes » Socrate « ce grand original de la bêtise ironique » et sa mort héroïque à leur frivole conduite, Hamann évoque tout à coup saint Paul, dans la bouche duquel il met un discours sur « Jésus-Christ crucifié » et sur « la folie et le scandale de la croix. » On ne pouvait plus ouvertement rompre en visière à l'esprit d'incrédulité du temps, et mettre en opposition le scepticisme régnant et les vérités les plus sévères du christianisme.

Les Essais à la Mosaïque sont à vrai dire le dernier acte de la lutte de Hamann contre le parti des lumières ; désormais ses ouvrages auront un caractère plus littéraire que philosophique. Après Klopstock et Lessing il va combattre à son tour pour l'affranchissement de la littérature nationale : la première œuvre qui témoigne de cette tendance nouvelle est l'*Esthétique dans une coquille de noix* (Æsthetica in nuce), « rhapsodie en prose cabalistique » (1). Le titre était emprunté à un écrit publié en 1754 contre Klopstock par un disciple de Gottsched. Hamann n'attaque pas Klopstock ; il parle bien plutôt avec éloge du « restaurateur de la poésie lyrique », et la seconde partie du titre de son livre est peut-être même une allusion satirique, comme le remarque Gilde-

(1) *Werke*, II, 255.

meister (1), à la prétention de Lessing de voir dans les vers de Klopstock « une prose ingénieuse, résolue dans tous les éléments de ses périodes. » Quant à l'œuvre elle-même, elle résume en quelque sorte ce que Hamann avait dit et pensé jusque là sur la raison, la foi et la révélation, la théologie et la philosophie, la poésie et l'histoire, la nature et l'art, la littérature ancienne et nouvelle. Comme les rhapsodes s'enthousiasmaient aux chants du divin Homère, ainsi Hamann a puisé aux sources vives des livres saints et s'y est, ainsi qu'il l'écrivait à Jacobi, enivré jusqu'à l'excès. De là son opposition violente aux coryphées de la littérature, qui profanaient de leurs mains sacrilèges ce qu'il regardait comme sacré et aux yeux desquels il apparaissait comme un illuminé, un nouveau « Jacob Bœhme ».

Mais si à cet égard le nouvel écrit de Hamann ne fait que continuer la guerre qu'il avait déclarée au parti philosophique, il a, au point de vue de ses idées et de l'influence qu'il a exercée sur la littérature allemande une importance toute particulière : il marque les débuts de l'écrivain humoristique dans la critique littéraire et esthétique. Les questions religieuses ou philosophiques n'avaient point seules passionné Hamann; elles avaient partagé son attention avec les problèmes les plus hauts de la littérature et de la linguistique, en particulier celui de l'origine du langage et de la poésie. Ces premières formes de l'activité humaine lui offraient l'accord puissant de toutes les forces de notre âme, cette union vivante de la faculté de penser et de sentir dans laquelle il trouvait le fondement de toute culture. Hamann a réuni et publié lui-même sous le nom de *Croisades d'un philologue* les écrits où il a abordé ces questions ; dans les premiers, l'*Essai d'Aristobule*, les *Remarques sur la construction*, etc., il s'est surtout occupé du langage ; dans le dernier se trouvent résumées ses opinions sur la nature et l'origine de la poésie. Hamann n'a pas abordé

(1) Gildemeister, *Hamann's Leben*, I, 350.

avec un égal bonheur ce double problème. Bien que le langage ait été « l'os », comme il l'écrit dans son style baroque à Jacobi, « qu'il avait rongé toute sa vie et devait ronger jusqu'à sa mort (1) », il n'a jamais pu en définir la nature; il avoue lui-même dans cette même lettre que c'est un « abîme toujours sombre pour lui, et il attend encore, ajoute-t-il, un ange de l'Apocalypse avec la clef qui le lui ouvre. » Le plus qu'il nous apprenne c'est que le langage est le fondement de la perception sensible, l'instrument et le criterium de toute connaissance, la source commune de la raison et de la révélation. Il était réservé à Herder de féconder ces idées, en s'en emparant, et de trouver en particulier à la question de l'origine du langage une solution que le piétisme de son maître ne pouvait soupçonner.

Hamann a eu une vue plus juste et bien autrement profonde de l'origine et de la nature de la poésie. « La poésie est la langue mère du genre humain », dit-il au début de l'*Æsthetica in nuce* (2); « c'est ainsi que la culture des jardins est plus ancienne que celle des champs, la peinture que l'écriture, le chant que la déclamation, les métaphores que le raisonnement, les échanges que le commerce. » Et plus loin : « Les sens et les passions ne comprennent que par images. Les images constituent tout le trésor de la connaissance et du bonheur humain. » On n'avait point encore avant Hamann dit avec autant de force qu'il n'y a de vraie poésie que celle qui a sa source dans les profondeurs du sentiment. « Gardez-vous », crie-t-il aux philosophes, « de vouloir pénétrer la métaphysique des beaux-arts, sans vous être parfaits dans les orgies des passions et dans les mystères éleusiaques des sens? » Et ailleurs (3) : « La nature agit par les sens et les passions. Comment celui qui en mutile les organes pourrait-il la

(1) Gildemeister, *id.*, I, 278.
(2) *Werke*, II, 258, 267.
(3) *Werke*, II, 280, 283, 286, 287.

sentir?... Votre philosophie menteuse et funeste a chassé la nature de sa voie... Bacon vous accuse de l'amoindrir par vos abstractions... Ah! la muse osera bien épurer l'usage naturel des sens et le séparer de celui des abstractions qui mutilent nos idées des choses tout autant qu'elles rabaissent et blasphèment le nom de Dieu... Si les passions sont des instruments de déshonneur, cessent-elles pour cela d'être les armes de la virilité!... C'est la passion seule qui donne aux abstractions et aux hypothèses des mains, des pieds, des ailes, des images et des signes, l'esprit, la vie et un langage. Où trouver de raisonnement plus rapide? Qui donc engendre le tonnerre grondant de l'éloquence et son compagnon, l'éclair monosyllabique? »

Mais là encore les doctrines philosophiques et mystiques de Hamann ont porté malheur à sa théorie littéraire et l'ont empêché de la compléter; non-seulement, en effet, il n'a point compris la grandeur et l'originalité de la poésie populaire, que Lessing avait entrevue et pressentie, et dont Herder allait proclamer si haut les droits imprescriptibles; mais lors même qu'il fait appel à la force du naturel et à la chaleur du sentiment, lorsqu'il s'élève contre l'abstraction et contre l'abus de la réflexion, c'est surtout l'imitation exclusive des Grecs et des Romains qu'il repousse et condamne, c'est la poésie religieuse et orientale, dont Klopstock se faisait alors même l'initiateur, qu'il recommande et à laquelle il convie les poëtes de la nouvelle génération. « Comme si notre science ne devait être qu'un simple ressouvenir, dit-il (1), on nous renvoie toujours aux monuments des anciens pour former notre esprit par la mémoire. Mais pourquoi s'en tient-on aux fontaines desséchées des Grecs et délaisse-t-on les sources les plus vives de l'antiquité? Nous ne savons peut-être pas bien nous-mêmes ce que nous admirons jusqu'à l'idolâtrie chez les Grecs et les Romains... Le salut vient des Juifs... La

(1) *Werke*, II, 288, 290, 292, 293, 295, 308.

nature et l'écriture sont les matériaux que met en œuvre un esprit à la fois imitateur et créateur... Mais comment ressusciter d'entre les morts le langage inanimé de la nature? Par des pèlerinages dans l'Arabie-Heureuse, par des croisades chez les orientaux et par le rétablissement de leur magie... Ni la profondeur dogmatique des Pharisiens orthodoxes, ni l'opulence poétique des Saducéens esprits forts ne renouvellera la mission de l'esprit qui a poussé les saints de Dieu à parler et à écrire; le disciple bien-aimé du Fils unique, qui repose au sein du Père, nous a révélé que l'esprit de prophétie ne se manifeste que dans le témoignage du nom unique qui seul peut nous conduire à la béatitude dans cette vie et dans l'autre. » Et les paroles par lesquelles Hamann termine son traité sont encore plus significatives : « Ecoutons le résumé de cette esthétique la plus nouvelle et en même temps la plus vieille : craignez Dieu, rendez-lui l'honneur qui lui est dû, car le jour de son jugement est venu, et priez celui qui a fait le ciel et la terre, la mer et les sources des eaux. »

On voit comment, après avoir voulu l'affranchir, Hamann reléguait la poésie dans le sanctuaire de la théologie, et l'on comprend, en présence de ces erreurs singulières, combien il était nécessaire que l'esprit large et vraiment humain de Herder fît sortir les théories littéraires de son maître des bornes étroites dans lesquelles il les avait renfermées. Ces doctrines contradictoires, on le sent, n'étaient point faites pour mettre un terme « à l'anarchie qui était arrivée à son comble dans le monde savant », ni pour faire accueillir l'œuvre nouvelle du philologue avec moins de surprise que les précédentes. Sans s'en inquiéter davantage, il acheva tranquillement les *Grappillages dans la sacristie d'un pasteur de l'Oberland*, commencés, ce semble, en même temps que l'*Æsthetica in nuce*. Il était en correspondance suivie avec Trescho, cet « animal scribax », dans la maison duquel nous avons vu Herder; et bien qu'il parût avoir assez peu d'estime pour

le talent littéraire du diacre de Mohrungen, il voulait bien à l'occasion surveiller l'impression de ses écrits. Quelques mois auparavant Trescho lui avait envoyé dans ce but ses *Grappillages dans un salon au premier jour de l'an.* Hamann, toujours en quête d'allusions, s'empara aussitôt de ce titre bizarre et le donna au « sermon intime que tout laïque qu'il était il voulait, ministre indigne, faire » à l'occasion du livre *De la Nature.* Ce n'est pas une réfutation de l'ouvrage de Robinet que Hamann a eue en vue; s'il rejette « comme un ballot d'hypothèses boiteuses » le système de l'auteur, il rend aussi pleine justice aux mérites de son livre; mais comme toujours il n'y avait là pour lui qu'un prétexte à réflexions particulières, une occasion de s'expliquer devant le public.

Les Grappillages sont en date le dernier écrit que Hamann réunit sous le titre de *Croisades d'un philologue,* cette œuvre de polémique, comme l'indique le titre, où il fait la guerre aux opinions et aux préjugés régnants, « avec le glaive à deux tranchants de la parole. » En même temps parurent ses *Essais à la Mosaïque.* « Incompris et dédaigné de ses compatriotes, » c'était comme le « journal de ses écrits » qu'il offrait ainsi à la postérité, attendant d'elle la justice que lui refusait la génération présente. Arrivé à la maturité de son talent, mais épuisé par tant de travaux entrepris coup sur coup, il se demandait s'il ne devait point pour toujours déposer la plume; il la reprit, et écrivit sans discontinuer deux ouvrages destinés peut-être à le venger de l'indifférence du public et de la partialité de la critique (1762). Le premier, *Ecrivains et critiques*, « représentés de grandeur naturelle par un lecteur qui n'a pas envie de devenir critique ou écrivain, » lui fut suggéré par la traduction de la Nouvelle Héloïse et les commentaires qui l'accompagnaient. Les *Observations sur la peinture* de Hagedorn furent l'occasion du second, *Lecteurs et critiques*, qui en est la suite naturelle (1). Hamann est sévère pour les

(1) *Werke*, II, 381.

critiques : « Comme la corruption de l'air, dit-il, a fait de l'usage du mercure un remède dominant... ainsi la corruption des écrivains et des lecteurs a introduit l'emploi de critique. » Et ailleurs : « Il en est du critique comme du philosophe. Tant que celui-ci garde le silence, rien sous le soleil ne peut lui contester le privilége de penser. Mais se hasarde-t-il seulement à ouvrir la bouche, il disparaît comme la flamme d'un bout de chandelle que toute vieille femme peut souffler. » Mais ce qui plus que ces saillies humoristiques doit attirer notre attention, ce sont les pensées profondes qu'avait suggérées à Hamann le livre de Hagedorn ; c'est l'auteur de l'*Æsthetia in nuce* qu'on retrouve ici, mais cette fois abordant la critique artistique avec la même originalité qu'il avait portée jadis dans la critique littéraire : « Quiconque, dit-il, veut enlever aux beaux arts la liberté et la fantaisie est un charlatan, qui connaît encore moins ses propres règles que la nature des maladies.... (1) » Et encore : « Quiconque veut enlever aux beaux arts la liberté et la fantaisie, porte atteinte, comme un meurtrier, à leur honneur et à leur vie, et ne connaît pas d'autre langage des passions que l'hypocrite. » Ainsi c'est la liberté d'inspiration que Hamann réclame ici pour l'art, comme il l'avait fait pour la poésie.

Le moment approchait cependant où Hamann allait pour longtemps, sinon cesser d'écrire, du moins renoncer à toute grande composition. Sa santé s'altérait. Il était allé dans le courant de l'année 1762 chercher en vain à Elbing un repos dont il avait besoin ; à son retour à Kœnigsberg il ne s'en n'était pas moins remis avec ardeur à ses études ; un opuscule de son ami Lindner *Sur la tragédie de collége* lui fit même bientôt reprendre la plume. Les *Literaturbriefe* en avaient rendu un compte assez peu favorable. Hamann avait trop à se plaindre des critiques pour ne pas prendre en main la cause

(1) *Werke*, II, 401.

de Lindner. « Cette circonstance, lui écrivait-il (1), m'a remis en mémoire la promesse que je vous ai faite de vous communiquer mes idées sur la tragédie de collége. Cela pourrait donner lieu à des lettres sur ce sujet. Ou bien ce titre me servirait de prétexte pour divaguer un peu sur la dignité des écoles et l'utilité que le théâtre peut avoir pour elles. » Cette utilité, le critique des Literaturbriefe l'avait mise en doute ; Hamann, au contraire, la regarde comme incontestable. Il me semble assez oiseux d'examiner qui des deux avait raison, et je ne crois pas plus utile d'insister longuement sur les cinq *Pastorales* que Hamann a consacrées à ce sujet. Mais ce qu'il importe de remarquer, c'est la double inspiration sous laquelle il les a écrites. Lui qui avait abordé presque toutes les questions avait cependant, chose surprenante ! laissé de côté jusqu'ici une de celles qui occupaient le plus alors les esprits en Allemagne, le théâtre, depuis douze ans l'objet constant des études et des efforts de Lessing. Dans ses *Pastorales* il examina à son tour ce sujet si important pour la littérature contemporaine. Le traité de Diderot sur le drame l'avait vivement intéressé ; et, quoiqu'il ne l'eût pas entièrement satisfait, il félicitait l'auteur de n'avoir pas seulement compris et exposé les règles en « bon maître, » mais d'avoir enseigné comme un « demi-mystique » que ce qui doit nous guider et nous éclairer ce ne sont pas les règles, mais « quelque chose qui est beaucoup plus immédiat, plus intime et à la fois beaucoup plus obscur et plus certain. » On devait s'attendre, en effet, à ce que le défenseur de l'indépendance du génie s'élevât contre les conventions du théâtre classique et en particulier contre les trois unités, « ce mystère inexplicable non-seulement pour les enfants, mais pour tous les humbles connaisseurs. » Toutefois Hamann n'a point repris le sujet traité par Diderot, et il ne touche qu'en passant a ce qui en fait le fond ; il en prend bien plutôt occasion d'exprimer son

(1) *Werke*, III, 169.

opinion au sujet de l'éducation des enfants sur laquelle « tout patriote devrait tourner sans cesse son attention, » et l'une des questions, on le sait, qui vers le milieu du XVIIIe siècle passionna le plus les esprits.

Au moment où Hamann écrivait ses Pastorales parut dans les revues de Hambourg, de Berlin et de Gœttingue la critique des Croisades d'un philologue. Elle fut loin d'être favorable. Le fait n'était pas nouveau, cependant la faiblesse des jugements portés sur son œuvre étonna Hamann. « Job, » dit-il, dans la préface placée en tête de ces critiques qu'il publia lui-même, en les accompagnant de notes explicatives, « ne s'émut pas d'avoir été condamné, mais sa colère se souleva contre l'orthodoxie de Théma et la théodicée de ses deux amis. Moi aussi je suis peiné de voir que le philologue déraisonne et que ses idées paraissent peu sensées ; mais ce qui me scandalise encore plus, c'est que ses trois critiques ne puissent lui répondre et ne l'en condamnent pas moins » (1).

Malgré l'indifférence qu'il affectait pour les jugements du public, on peut croire cependant que l'accueil si froid que rencontraient ses œuvres contribua en partie à éloigner Hamann de la littérature. D'ailleurs le mauvais état de sa santé lui faisait une nécessité du repos. Il le chercha dans des occupations plus lucratives et moins pénibles. Mais que pouvait faire un écrivain qui avait passé sa vie à étudier sans but précis et pratique ? Il le sentait lui-même en même temps qu'il avait conscience de sa propre valeur. « Le génie, » écrivait-il à Nicolaï (2), « est une couronne d'épine et le goût un manteau de pourpre jeté sur des épaules ensanglantées. » Un vice de prononciation lui interdisait l'enseignement ; ses yeux ne lui permettaient pas de se faire copiste, comme Rousseau ; il se décida à entrer dans les douanes. Ces nouvelles occupations vinrent tout d'abord interrompre les études de Hamann, et

(1) *Werke*, II, 455.
(2) *Werke*, III, 174.

pendant quelque temps il parut renoncer aux lettres qu'il avait voulu quitter dès l'année précédente (1). La première période de sa carrière d'écrivain était terminée ; mais le rôle qu'il avait joué ne devait pas rester inoccupé. A la veille du jour où il déposait la plume, à laquelle « il avait dû avoir recours pour suppléer au défaut de sa langue, » il avait rencontré, « comme le législateur bègue », un autre Aaron qui prît la parole à sa place. Ce confident et cet interprète de ses pensées n'est autre que Herder, l'élève méconnu de Trescho, amené par la pitié du chirurgien Schwarzenloh à Kœnigsberg.

Herder paraît avoir fait, peu de temps après son arrivée dans cette ville, la connaissance de Hamann. Schwarzenloh l'avait conduit chez le père de l'écrivain, médecin en renom, pour le faire guérir de la fistule qu'il avait à l'œil gauche (2). Si les visites qu'il fit au père servirent peu à sa guérison, elles le mirent du moins en rapport avec le fils. C'était après le voyage de ce dernier à Elbing. Hamann avait alors 32 ans, Herder à peine dix-huit ; mais cette différence d'âge fut loin d'être un obstacle au rapprochement de ces deux esprits qui semblaient faits l'un pour l'autre. Triste et découragé, d'une humeur difficile, tyrannique et moqueur, sensible à l'amitié sans avoir d'amis (3), Hamann trouva dans Herder le disciple qu'il souhaitait, sans doute plus qu'il ne l'attendait. Une certaine conformité de pensées et de sentiments, la même curiosité littéraire et scientifique, la supériorité du maître, peut-être la docilité de l'élève, le besoin pour le premier de se communiquer, pour le second de s'instruire, formèrent et affermirent entre le « Mage du Nord » et le jeune théologien une amitié qui dura jusqu'au tombeau. Il le mit en rapport

(1) Lettre à Lindner. *Werke*, III, 157. « Meine Autorschaft ist jetzt zu Ende », dit-il lui-même.

(2) *Herder's Lebensbild*, I, 154.

(3) Il faut faire une exception pour Lindner ; mais Lindner vivait à Riga et Hamann à Kœnigsberg.

avec le libraire Kanter et peut-être aussi le recommanda-t-il à Kant; il travailla à le faire entrer au collége Frédéric, comme deux ans plus tard il contribua à le faire nommer professeur à l'école « cathédrale » de Riga. Mais là ne s'arrêta pas sa sollicitude; il l'associa à ses études, lui apprit l'anglais, encouragea ses premiers essais, et initia à ses plus secrètes pensées ce disciple docile, qui devait en retour le faire connaître à l'Allemagne, dont il était ignoré ou dédaigné.

Il serait intéressant de rechercher dans quelle mesure Hamann a influé sur le développement littéraire de Herder; mais si cette influence est incontestable, si elle ressort de l'étude attentive des écrits de ce dernier, il ne nous a point été donné de pénétrer dans l'intimité de leurs relations, et rien n'est venu révéler le secret de l'initiation de l'élève aux pensées du maître. Mais il nous est possible de conclure de la nature des rapports, qui continuèrent entre Hamann et Herder après leur séparation, de ce qu'ils furent auparavant; l'intérêt que le premier porte aux travaux du second, les conseils et les renseignements qu'il lui donne, ceux que Herder demande, ne permettent pas de douter que, dès les premiers temps de leur réunion, Hamann n'ait initié son jeune ami à toutes ses pensées; et l'analogie manifeste qui existe si souvent entre les idées de Herder et celles de Hamann vient confirmer cette hypothèse, et montre d'une manière évidente que le jeune écrivain avait, malgré le silence qu'il a gardé sur ce point, fait une étude approfondie des écrits du Mage du Nord.

Mais si Herder n'a pas cru devoir nous faire connaître ce qu'il devait à Hamann, il nous a dit ce qu'il en pensait. Dans ses *Fragments*, publiés trois ans après son départ de Kœnigsberg, et à une époque où il affectait de ne point « appartenir à son école, » et de ne point écrire pour « répandre ses idées, » il a donné de son ancien maître un portrait qui permet de conclure peut-être plus qu'il n'aurait voulu, et qui caractérise

d'ailleurs trop bien Hamann pour que je ne le traduise pas ici. « Oserais-je », dit-il en parlant des prosateurs allemands (1), « terminer cette liste d'écrivains par le nom d'un auteur que les *Lettres sur la littérature* ont d'abord comparé à Winckelmann et que plus tard elles lui ont opposé ; qui, après avoir été regardé comme un saint, est devenu un objet d'effroi ; en un mot l'auteur des Mémoires de Socrate. Le fonds de ses écrits renferme la semence des plus grandes vérités et d'observations nouvelles, dues à une immense lecture ; l'enveloppe en est un tissu péniblement formé d'expressions à effet, d'allusions et de fleurs. Le philologue — pour me servir de son propre témoignage et caractériser sa manière d'après sa propre manière — a lu, observé, réfléchi, inventé. Il a *lu*, et certes beaucoup et avec goût ; mais les parfums balsamiques de la table éthérée des anciens, mêlés aux vapeurs gauloises et au souffle de l'humour britannique, se sont changés en un nuage qui l'environne. Les connaissances qu'il a acquises par ses lectures, faute de se condenser, n'ont ainsi servi qu'à le rendre illisible... Il a *observé*, et ses observations offrent toute une perspective dans un seul point de vue. Que le lecteur qui trouve ce point de vue s'y tienne, autrement il ne verra que passages défigurés et de la mousse au lieu d'une forêt microscopique... Il a *réfléchi*, et, à ce qu'il semble, sur des écrits qui étaient pour lui un objet de scandale ou de plaisir, et sur des faits dont il a seul la clef. Mais parce qu'il hait les systèmes, chacune de ses pensées est une perle détachée et comme enchâssée dans un mot, sans lequel il ne pouvait la penser ni la rendre. Il a *cherché et trouvé des expressions agréables* ; mais si les agréments de son style ne sont pas le fruit de règles apprises, les défauts en sont, au contraire, jusqu'aux allusions, à l'ombre et à la lumière, des défauts ordinaires et voulus... Si notre aventureux Socrate, disait-il en terminant, avait eu une Aspasie pour exprimer ses pen-

(1) *Zur Liter. und Kunst*, I, 125.

sées et un Alcibiade pour les former, peut-être aurait-il des disciples et une postérité, jusqu'à ce qu'à la troisième génération un Aristote vînt ériger un système philologique auquel son grand-père n'aurait point pensé. »

Ce jugement peut paraître sévère, et on y sent peut-être trop que Herder ne voulait point paraître l'obligé de Hamann ; mais il trahit jusque dans sa forme l'influence de l'écrivain humoristique. Cette influence, qui se révèle tout d'abord dans le style de Herder, n'apparaît pas moins dans quelques-uns des sujets d'étude auxquels il se livra à cette époque. Il semble dès lors avoir voulu du premier coup embrasser, comme son maître l'avait fait, tout le domaine littéraire. Philosophie, théologie, histoire, beaux-arts, sciences naturelles, rien ne lui échappa. Il ne rêvait à rien moins qu'à écrire une histoire de la poésie, celle de la chanson, un parallèle entre les tragiques grecs et les tragiques français, des considérations générales sur les langues, un parallèle entre Horace et Pindare, etc. Sans doute il était loin de posséder les connaissances nécessaires pour mener à fin tant de travaux, et il les abandonna avec raison ; mais ils témoignent au moins de cette activité surprenante d'esprit qui devait l'accompagner toute sa vie.

Le moment était venu toutefois où Herder allait entrer dans la carrière littéraire. Avant son arrivée à Kœnigsberg il avait écrit déjà une *Ode à Cyrus*, publiée par Kanter ; depuis lors tout à ses occupations et à ses études il n'avait, ce semble, rien produit ; mais en 1764, au moment où il allait atteindre sa vingtième année, il prit la plume pour ne la quitter qu'à sa mort. Ce fut une occasion tout extérieure qui la lui mit à la main. Devenu propriétaire de la *Renommée prussienne,* Kanter forma le projet de transformer cette feuille ; dans ce dessein il s'adressa à Hamann, qui, consentant à rentrer dans la littérature, en accepta la rédaction, et par sa collaboration fit du *Journal de Kœnigsberg* un des organes littéraires les plus

importants de l'Allemagne (1). C'est dans ce journal que Herder fit à vrai dire ses débuts comme écrivain. A la même époque remontent aussi la plupart des poésies, réunies par son fils dans le premier volume du *Lebensbild*, ainsi que le discours prononcé sur la tombe de Marguerite Kanter, fille de son protecteur et de son ami ; prémices d'un talent encore inexpérimenté, mais qui promettaient déjà, sinon un grand poëte, du moins un grand prosateur.

Cependant le moment approchait où le maître et le disciple devaient se séparer. La santé de Hamann toujours chancelante, après l'avoir forcé deux ans auparavant d'interrompre ses études, le contraignit cette fois de renoncer à ses occupations. Sa collaboration même au journal de Kanter lui était à charge ; il résolut de chercher dans un voyage le repos de corps et d'esprit dont il avait besoin. L'année précedente il était entré en relations avec le conseiller de Moser, auteur des *Fantaisies patriotiques* et d'un ouvrage *Sur l'esprit national en Allemagne*. Séduit par la promesse que celui-ci lui avait faite de le placer à Darmstadt, Hamann, après avoir confié à son ami la rédaction du journal qu'il quittait, se disposa à partir. Les mémoires de Kant et de Mendelssohn *Sur la nature, les espèces et les degrés de l'évidence* venaient d'arriver. Hamann, qui avait déjà rendu compte de l'ouvrage de Kant *Sur le sentiment du Beau et du Sublime*, s'était chargé aussi de les annoncer. Il y renonça. « Je n'ai », écrivait-il à Lindner (2), « plus de goût pour de pareilles folies. Que mon cher Herder fasse la critique de ce recueil, si bon lui semble. » Quelques jours après il quittait Kœnigsberg.

Son départ affecta vivement Herder : « Vous n'avez plus que deux heures à être ici », lui écrivait-il au moment où il allait s'éloigner (3). « Que ne vais-je pas perdre en vous?

(1) Gildemeister, *id.*, I, 395.
(2) *Hamann's Werke*, III, 227.
(3) *Lebensbild*, I, 303.

Cependant vous paraissez l'oublier... Mais non, vous m'aimez plus que je ne m'aime moi-même... Que le ciel vous conduise heureusement, ô le meilleur des hommes que j'aie connus, et vous fasse parfois souvenir de votre Herder. » Ces épanchements montrent assez quelle était l'intimité des relations de Herder et de Hamann ; celui-ci n'oublia pas son ami. Arrivé malade et attristé à Lubeck, il s'empressa de lui écrire : « Je ne me plais nulle part », lui disait-il (1), « et il n'y a qu'au ciel, — si ce n'est pas une utopie, — qu'il vaille la peine de planter sa tente... Je ne suis bon à rien et suis à charge à moi-même et aux autres... Que devient votre anglais ?... Je vais me hâter et peut-être serai-je de retour près de vous, plus tôt que vous ne vous y attendez. »

Hamann ne se trompait pas dans ses prévisions. Après avoir été à Frankfort, pour quelques amis des lettres et les partisans du mysticisme, un objet de curiosité et de surprise, avoir poussé jusqu'à Strasbourg et à Bâle et manqué Moser à Darmstadt, il revint précipitamment à Kœnigsberg. Sa réunion avec Herder ne devait pas être de longue durée. Nature ardente et inconstante, le jeune pasteur n'avait pas tardé à s'ennuyer de sa chaire à l'école de Frédéric, « cette vieille toute fardée que dédaignait et abandonnait la jeunesse. » Hamann, confident de ses déceptions, l'avait recommandé à son ami Lindner et avait préparé, avant son départ, sa nomination à « l'école cathédrale » de Riga. Après bien des retards cette nomination si impatiemment attendue arriva (2), presque au lendemain du grand incendie qui faillit consumer Kœnigsberg,

(1) *Hamann's Werke*, III, 295.

(2) Le 17 octobre Hamann écrivait à son ami Lindner pour le presser ; le portrait qu'il fait à cette occasion de son protégé mérite d'être rapporté : « Avec une étendue suffisante de vues historiques, philosophiques et esthétiques et une grande envie de cultiver le sol fécond de la science, avec une expérience plus qu'ordinaire des travaux scolaires et une facilité heureuse à s'approprier et à traiter ces sujets, il possède l'âme virginale d'un Virgile et une sensibilité qui m'a toujours rendu le commerce des Livoniens si agréable. » *Hamann's Werke*, III, 302.

et inspira au jeune écrivain une de ses premières odes (1); quelques jours après il quittait cette ville et sa patrie : il n'y devait jamais rentrer.

CHAPITRE II.

HERDER A RIGA.

Ses premiers travaux littéraires. — Relations avec Nicolaï et Gleim. — Les Fragments.

I.

Herder arriva à Riga à la fin de novembre 1764. Son installation suivit de près. Quelque temps après il en informait Hamann : « J'ai peu de choses à faire, écrivait-il, et je me sens peu disposé à travailler..... Arrachez-moi à ma léthargie. Je vous ai demandé dans une lettre vos observations sur mon traité de l'ode. J'ai fait à cet ouvrage des corrections qui le rendront digne de vous » (2). Et il terminait en l'entretenant de ses dernières lectures. On le voit, malgré la paresse dont il s'accuse, Herder, aussitôt arrivé à Riga, s'était remis à ses études un moment interrompues. Jusque-là il n'avait écrit que quelques poésies de circonstance et quelques articles dans le Journal de Kanter; désormais ce sont des travaux plus importants qui l'occupent. Il reprit d'abord quelques-uns de ceux qu'il avait commencés à Kœnigsberg, en particulier, son traité de l'ode ; il finit cependant par l'abandonner complètement. Il en fut de même de plusieurs autres essais ; c'était là peut-être la conséquence naturelle d'une facilité trop grande, qui lui faisait entreprendre à la fois plus de travaux qu'il n'en pouvait mener à fin.

Sa correspondance avec Hamann jette le jour le plus vif sur

(1) *Lebensb.*, I, 323.
(2) *Lebensbild;* II, 4. Lettre du 16 janvier 1765.

les occupations de Herder et sur l'influence que son maître continua d'exercer sur lui à cette époque. On y voit dans Herder un disciple soumis encore à une discipline sévère, dont il cherche cependant peu à peu à s'affranchir, dans Hamann un maître inflexible, mais peut-être nécessaire pour calmer la fougue d'un écrivain encore inexpérimenté. « Mieux vaut commencer par gémir que par triompher, écrit Hamann (1)... Je vous remercie pour la pièce de vers que vous m'avez envoyée (2), et je prends la plus grande part au bon accueil que rencontrent vos débuts. Remerciez Dieu de n'avoir qu'un travail modéré... Que les chers anciens soient vos confidents et préférez toujours le commerce des morts (à celui des vivants.) La voie d'un maître accompli est bien peu large, et étroite est la porte qui conduit un écrivain à la postérité..... Continuez, ajoute-il plus loin, de me tenir au courant de ce que vous faites et lisez... » — « Comme, s'il plaît à Dieu, » dit-il encore, « je vais recommencer cette année à lire la plume à la main, je vous communiquerai aussi un court extrait de mes études », et il lui adressait une analyse d'ouvrages qui venaient de paraître. Une autre fois c'est un commentaire sur quelques passages des anciens qu'il lui envoie (3), ou encore ce sont des conseils qu'il lui donne (4) : « Suivez dignement votre vocation et exercez le φρονεῖν εἰς τὸ σωφρονεῖν dans la mesure de vos talents. Pensez moins et vivez plus. La crainte de ne pas bien vous comprendre et de n'être pas bien compris de vous me force à m'en tenir à des généralités. Ne vous abandonnez pas trop à la foule de vos idées favorites. » Plus loin il l'engage à apprendre le dessin et l'exhorte à continuer ses fragments. Malade et attristé, se sentant ou se croyant inca-

(1) 21 janvier 1765. *Hamann's Werke.* III, 323.

(2) Il s'agit d'une pièce de vers faite par Herder à l'occasion du départ de Lindner pour Kœnigsberg. *Lebensbild*, II, 27.

(3) Avril 1765, *id.*, 332.

(4) 18 mai, *id.*, 337.

pable de tout travail (1), on eût dit que Hamann se consolait de son impuissance, en suivant et en encourageant les études de celui qui devait le remplacer sur la scène littéraire.

Les écrits que Herder allait publier et les travaux qu'il fit ou commença à cette époque montrèrent bientôt qu'il était digne de son maître. A l'occasion de son installation publique, qui eut lieu quelque temps seulement après son arrivée à Riga, le jeune pasteur prononça un discours sur la *grâce* qui fut remarqué (2). Le même jour il lut une ode en l'honneur de la tsarine Catherine. Chaque circonstance qui le frappe à cette époque de sa vie, lui inspire une pièce de vers ; tantôt c'est une promenade, la vue d'un beau site qui l'inspire (3), une autre fois c'est une épitre de remerciement qu'il adresse à un protecteur, un dithyrambe qu'il fait à l'occasion du départ d'un ami (4). Toutefois ces essais témoignent pour la plupart bien plutôt de sa facilité à manier les vers, et parfois à imiter les contemporains, que d'un vrai talent poétique. Nature musicale s'il en fut, doué d'un vif sentiment du pittoresque dans le style, Herder a pu faire passer dans sa langue, sans qu'ils perdissent rien de leur beauté originelle, les chefs-d'œuvre de la poésie étrangère, il n'a su créer rien de semblable à ce qu'il savait si bien s'approprier. Penseur profond, son génie tout oratoire a ignoré les mystères du sentiment ; il a été un grand écrivain, non un grand poëte. C'est dans ses ouvrages en prose aussi qu'il faut chercher ce qui fait sa valeur ; et, si l'on excepte ses traductions, c'est presque par eux seuls qu'il s'est acquis un nom dans la littérature allemande. Un des premiers paraît être son traité de l'*Orateur de Dieu*. Né

(1) « Vous savez que je ne suis plus propre à rien en ce monde. » — « Maintenant une lettre m'est chose pénible et à charge ; je me trouve épuisé d'idées et d'expressions. » *Id.*, Passim.

(2) *Lebensbild*, II, 42.

(3) Chanson champêtre sur Grafenheide, *id.*, 37.

(4) Vers au baron de Budberg, *id.*, 41 et *Der Opferpriester* écrit sur le départ de Lindner, *id.*, 27.

de ses réflexions personnelles sur sa profession, ce discours tient le milieu entre les écrits littéraires et les ouvrages théologiques de Herder. Dans le portrait qu'il y a tracé de l'orateur sacré il semble avoir pris pour modèle le pasteur Willamow, son maître et son bienfaiteur. Après avoir fait l'énumération des qualités nécessaires à l'orateur chrétien : « Je l'ai vu, » dit-il, en terminant par cette allusion qui l'honore non moins que celui qui en était l'objet, « au milieu de ses amis et de ses enfants, attentifs à sa parole et qui se pressaient autour de lui, comme autour du père qui prend soin de leur âme, qui les connaît, les assiste et les console dans les chagrins de cette vie, et les pourvoit en quelque sorte pour l'éternité » (1).

Cette œuvre contraste avec les écrits dont Herder s'occupait à cette époque et il n'est pas surprenant qu'il ait négligé de la publier. C'était, en effet, à de tout autres travaux qu'à des éloges sacrés que songeait alors le jeune ministre. Encouragé, excité par Hamann, il continuait avec ardeur les études diverses qu'il avait commencées à Kœnigsberg. En même temps il cherchait dans la fréquentation de la Société de Riga ce genre d'instruction qui lui manquait encore, ce tact qu'on ne trouve que dans le commerce du monde. C'est ainsi que chaque jour « il apprenait de lui et des autres, » comme il l'écrivait à Trescho (2). La considération que lui valurent son enseignement et son éloquence, le fit bientôt rechercher par tout ce que Riga avait alors d'hommes distingués. Parmi eux il suffit de citer Karl Wildpret, plus tard bourgmestre de Riga, les frères Bérens et Kanter, qui avait sur son conseil quitté Kœnigsberg, et qui devint bientôt son éditeur (3). Herder resta fidèle à ces amitiés de sa jeunesse ; et, dans ses *Lettres pour servir à l'avancement de l'humanité*, il a élevé un véri-

(1) *Lebensbild*, II, 78.
(2) *Lebensbild*, II, 106.
(3) *Erinner*, I, 100.

table monument aux vertus patriotiques du sénateur Bérens, celui-là même qui en 1782 forma le projet de la neutralité armée des puissances du Nord. Mais ce fut avec le plus jeune membre de cette famille influente et illustre, Georges, que Herder se lia le plus étroitement, et quand il songea à s'éloigner, ce fut Georges aussi qui tenta tout pour le retenir à Riga.

Cette ville, jadis l'une des plus importantes de la ligue hanséatique, avait conservé de ses anciennes intitutions une certaine indépendance et un esprit public, amoindri sans doute et souvent entravé, mais qui se réveillait bien vite quand il s'agissait de l'intérêt général (1). C'est comme un écho de ses sentiments qu'on retrouve dans l'ode que Herder composa pour l'inauguration du nouveau tribunal de Riga (10 octobre 1765) ; il y chante la patrie pour laquelle le « vrai citoyen vole à la mort comme à une fête » et « répand son sang avec allégresse » (2). C'est la même pensée aussi qui inspira l'allocution que le jeune pasteur prononça en cette circonstance. « Avons-nous encore la patrie des anciens ? » Telle est la question qu'il examine et qu'il traite dans ce discours qu'il ne publia, et sans doute en le remaniant, que longtemps après, en 1798 (3). Par public, Herder entend l'opinion générale, « la majorité des voix qui fait la loi dans la sphère où nous parlons ou agissons. » Les anciens ont véritablement eu ce public. C'est à lui que s'adressaient les prophètes juifs, c'est pour lui que chantèrent en Grèce les rhapsodes ; Hérodote lisait son histoire à la Grèce rassemblée tout entière, et les représentations théâtrales passionnaient tous les citoyens. L'Allemagne ne saurait prétendre à rien de semblable, en philosophie seulement elle se trouve sur le pied d'égalité avec la Grèce, dont les sages ne s'adressaient qu'à de rares adeptes.

(1) *Erinner*, I, 97.
(2) *Lebensbild*, II, 107.
(3) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 263.

Cependant Herder croit (les événements sont venus vérifier ses prévisions) que cet état de choses changera. Espérons, dit-il, que le temps nous réveillera de notre assoupissement. Notre nation se connaît à peine ; l'esprit de parti, de secte nous divise, nous arrête et empêche l'éclosion de toute grande œuvre d'intérêt général. » D'ailleurs il ne faut pas oublier que le christianisme a jeté entre les nations modernes les fondements d'un public plus nombreux que dans l'antiquité ; les universités à leur tour ont été des centres de lumière, et l'Allemagne a la gloire de les avoir conservées. Puis est venue l'imprimerie qui a permis à l'écrivain de s'adresser sans intermédiaire à tous ceux qui savent sa langue : bienfaisante institution, ajoute-t-il, dont il faut bien se garder d'entraver la libre pratique.

Herder recherche à cette occasion ce qu'il faut penser de la censure. Deux ans auparavant, un jurisconsulte célèbre avait envoyé à Hamann des notes sur ce sujet (2). « Incapable de tirer sous un joug étranger, » celui-ci les donna pour les coordonner à son ami Trescho, que cette question, disait-il, devait intéresser plus que lui. « Je me flatte », ajoutait-il, « que ce travail ne vous sera pas désagréable, et ne sera pas non plus sans avantage pour le bien public. L'histoire nous montre dans quel rapport étroit la censure est avec le ferment du papisme. Comme ministre protestant, c'est un devoir pour vous de maintenir et de propager l'esprit de la réforme. Insistez sur le dommage que font à la vérité, aux sciences, les critiques pointilleux et pharisaïques. La licence des mœurs régnantes et l'incrédulité se dévoileront nécessairement, grâce à la liberté de penser, et se frapperont de leur propre glaive ; elle abrégera en même temps la nuit de l'ignorance et hâtera l'œuvre de lumière que nous attendons tous (3). » On pour-

(1) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 263.
(2) Gildemeister, *id.*, I, 387.
(3) *Hamann's Werke*, III, 188.

rait croire que ce programme avait été fait pour Herder, tant il s'y est fidèlement conformé ; seulement, plus hardi ou plus explicite que Hamann, il s'est ouvertement déclaré, comme avant lui l'auteur du Paradis perdu, et plus tard, son maître Kant, contre la censure, mesure inutile, parce qu'elle n'empêche pas les mauvaises doctrines de se répandre, et funeste, puisque en s'exposant, comme le remarque Milton, à rejeter une vérité nouvelle, elle peut porter un préjudice irréparable aux générations futures. Aussi, la seule restriction que Herder reconnaisse à l'Etat le droit d'imposer à un auteur, « c'est qu'il se nomme ; la seule chose qu'on doive défendre, c'est l'injure personnelle » (1).

Après avoir répondu à la première partie de sa thèse, Herder passe à la seconde et se demande si nous avons une patrie telle que l'entendaient les anciens. Il remarque d'abord que le sentiment de la patrie est inné chez tous les peuples ; la maison paternelle, la demeure de la famille en sont le fondement et l'origine. Tout ce qui relève le nom d'une nation, rehausse aussi le nom de la patrie et la rend plus chère. Quant à l'esprit de conquête qui a rempli l'histoire de l'humanité et celle de mainte nation barbare, il ne doit plus aujourd'hui contribuer à la grandeur d'une nation. « Tous les peuples de l'Europe rivalisent de nos jours, non de grandeur territoriale, mais dans les sciences et dans les arts. Si une nation marche dans la voie du progrès, les autres doivent la suivre sous peine de se faire tort à elles-mêmes. » « N'y a-t-il pas, ajoute-t-il plus loin (2), de place pour tout le monde sur terre ? Les cabinets peuvent vouloir se tromper naturellement, les gouvernements peuvent chercher à se renverser ; les nations n'ont point de raison de s'attaquer ; elles peuvent vivre les unes à côté des autres, comme autant de familles unies. *Une patrie combattant contre une autre est un barbarisme scanda-*

(1) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 299.
(2) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 309 et 311.

… remonter aux sources et traduire, pour se pénétrer de leur esprit et les mieux connaître, les ouvrages des anciens. Alors on ne sera plus tenté de croire que l'Allemagne peut leur opposer des rivaux et qu'il a suffi aux poëtes contemporains de vouloir être des Homère, des Pindare ou des Anacréon pour le devenir (3).

Une des parties les plus originales du premier Fragment, c'est celle où Herder retrace l'histoire toute de fantaisie d'une langue et de ses différents âges. A côté d'assertions trop peu justifiées, se trouvent les vues les plus justes et les plus nouvelles. « La poésie est la langue mère du genre humain, » avait dit Hamann ; « les premiers écrivains, » reprend Herder,

(1) Préface de la seconde édition des *Fragments*, I, 23.
(2) *Fragm.*, I, 110.
(3) *Fragm.*, I, 210 et II, 56.

rait croire que ce programme avait été fait pour Herder, tant il s'y est fidèlement conformé ; seulement, plus hardi ou plus explicite que Hamann, il s'est ouvertement déclaré, comme avant lui l'auteur du Paradis perdu, et plus tard, son maître Kant, contre la censure, mesure inutile, parce qu'elle n'empêche pas les mauvaises doctrines de se répandre, et funeste, puisque en s'exposant, comme le remarque Milton, à rejeter une vérité nouvelle, elle peut porter un préjudice irréparable aux générations futures. Aussi, la seule restriction que Herder reconnaisse à l'Etat le droit d'imposer à un auteur, « c'est qu'il se nomme ; la seule chose qu'on doive défendre, c'est l'injure personnelle » (1).

Après avoir répondu à la première partie de sa thèse, Herder passe à la seconde et se demande si nous avons une patrie telle que l'entendaient les anciens. Il remarque d'abord que le sentiment de la patrie est inné chez tous les peuples ; la maison paternelle, la demeure de la famille en sont le fondement et l'origine. Tout ce qui relève le nom d'une nation, rehausse aussi le nom de la patrie et la rend plus chère. Quant à l'esprit de conquête qui a rempli l'histoire de l'humanité et celle de mainte nation barbare, il ne doit plus aujourd'hui contribuer à la grandeur d'une nation. « Tous les peuples de l'Europe rivalisent de nos jours, non de grandeur territoriale, mais dans les sciences et dans les arts. Si une nation marche dans la voie du progrès, les autres doivent la suivre sous peine de se faire tort à elles-mêmes. » « N'y a-t-il pas, ajoute-t-il plus loin (2), de place pour tout le monde sur terre ? Les cabinets peuvent vouloir se tromper naturellement, les gouvernements peuvent chercher à se renverser ; les nations n'ont point de raison de s'attaquer ; elles peuvent vivre les unes à côté des autres, comme autant de familles unies. *Une patrie combattant contre une autre est un barbarisme scanda-*

(1) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 299.
(2) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 309 et 311.

[...] dit le critique, remonter aux sources et traduire, pour se pénétrer de leur esprit et les mieux connaître, les ouvrages des anciens. Alors on ne sera plus tenté de croire que l'Allemagne peut leur opposer des rivaux et qu'il a suffi aux poëtes contemporains de vouloir être des Homère, des Pindare ou des Anacréon pour le devenir (3).

Une des parties les plus originales du premier Fragment, c'est celle où Herder retrace l'histoire toute de fantaisie d'une langue et de ses différents âges. A côté d'assertions trop peu justifiées, se trouvent les vues les plus justes et les plus nouvelles. « La poésie est la langue mère du genre humain, » avait dit Hamann ; « les premiers écrivains, » reprend Herder,

(1) Préface de la seconde édition des *Fragments*, I, 23.
(2) *Fragm.*, I, 110.
(3) *Fragm.*, I, 210 et II, 56.

rait croire que ce programme avait été fait pour Herder, tant il s'y est fidèlement conformé; seulement, plus hardi ou plus explicite que Hamann, il s'est ouvertement déclaré, comme avant lui l'auteur du Paradis perdu, et plus tard, son maître Kant, contre la censure, mesure inutile, parce qu'elle n'empêche pas les mauvaises doctrines de se répandre, et funeste, puisque en s'exposant, comme le remarque Milton, à rejeter une vérité nouvelle, elle peut porter un préjudice irréparable aux générations futures. Aussi, la seule restriction que Herder reconnaisse à l'Etat le droit d'imposer à un auteur, « c'est qu'il se nomme; la seule chose qu'on doive défendre, c'est l'injure personnelle » (1).

Après avoir répondu à la première partie de sa thèse, Herder passe à la seconde et se demande si nous avons une patrie telle que l'entendaient les anciens. Il remarque d'abord que le sentiment de la patrie est inné chez tous les peuples; la maison paternelle, la demeure de la famille en sont le fondement et l'origine. Tout ce qui relève le nom d'une nation, rehausse aussi le nom de la patrie et la rend plus chère. Quant à l'esprit de conquête qui a rempli l'histoire de l'humanité et celle de mainte nation barbare, il ne doit plus aujourd'hui contribuer à la grandeur d'une nation. « Tous les peuples de l'Europe rivalisent de nos jours, non de grandeur territoriale, mais dans les sciences et dans les arts. Si une nation marche dans la voie du progrès, les autres doivent la suivre sous peine de se faire tort à elles-mêmes. » « N'y a-t-il pas, ajoute-t-il plus loin (2), de place pour tout le monde sur terre? Les cabinets peuvent vouloir se tromper naturellement, les gouvernements peuvent chercher à se renverser; les nations n'ont point de raison de s'attaquer; elles peuvent vivre les unes à côté des autres, comme autant de familles unies. *Une patrie combattant contre une autre est un barbarisme scanda-*

(1) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 299.
(2) *Zur Phil. u. Geschichte*, XIII, 309 et 311.

paraît aujourd'hui peu en rapport avec leur mérite réel ; il a su mieux apprécier Mendelssohn, et on ne peut reprocher peut-être au jugement qu'il a porté de Hamann que la préoccupation de ne point paraître porter « la bannière d'une nouvelle secte littéraire » (1). Quoi qu'il en soit, ces noms témoignent assez de la haute opinion que Herder s'était faite de l'allemand comme langue littéraire. Mais s'il l'a en haute estime, il a bien vu ce qui lui manquait encore et ce qu'il lui fallait acquérir. Depuis deux tiers de siècle la langue, comme la littérature allemande, avait fait les progrès les plus grands ; elle s'était formée par la traduction de nos prosateurs ; les écrivains d'Outre-Rhin avaient appris à penser en les lisant ; en s'en nourrissant, en joignant à l'étude qu'ils en faisaient celle de la littérature anglaise, ils avaient « uni la force britannique à la légèreté française » (2). Mais comme les *Literaturbriefe*, Herder indique encore un autre moyen de porter la langue allemande à sa perfection ; jusque-là on n'avait connu l'antiquité que de seconde main et par l'intermédiaire des traductions françaises ; il faut, dit le critique, remonter aux sources et traduire, pour se pénétrer de leur esprit et les mieux connaître, les ouvrages des anciens. Alors on ne sera plus tenté de croire que l'Allemagne peut leur opposer des rivaux et qu'il a suffi aux poëtes contemporains de vouloir être des Homère, des Pindare ou des Anacréon pour le devenir (3).

Une des parties les plus originales du premier Fragment, c'est celle où Herder retrace l'histoire toute de fantaisie d'une langue et de ses différents âges. A côté d'assertions trop peu justifiées, se trouvent les vues les plus justes et les plus nouvelles. « La poésie est la langue mère du genre humain, » avait dit Hamann ; « les premiers écrivains, » reprend Herder,

(1) Préface de la seconde édition des *Fragments*, I, 23.

(2) *Fragm.*, I, 110.

(3) *Fragm.*, I, 210 et II, 56.

commentant ces paroles du maître, « sont poëtes et les premiers poëtes inimitables. Au temps de la belle prose l'art seul se manifeste dans la poésie... Plus tard on n'a plus que de la philosophie versifiée ou une poésie médiocre» (1). C'était renverser la théorie que Klopstock avait faite du style poétique, et mettre à néant cette opinion encore régnante qui faisait de la poésie une œuvre de convention, l'application d'un procédé facile à apprendre, et non point le produit vivant et spontané de la pensée d'un peuple. Herder voit la confirmation de ce qu'il avance dans l'histoire de la langue grecque. A son enfance correspond la poésie primitive d'Homère; son âge mûr est caractérisé par celle de Tyrtée, de Pindare et les œuvres des tragiques; l'art et la nature semblent alors s'unir et se confondre. Mais bientôt la prose devient le langage naturel des Grecs; Hérodote forme en quelque sorte la transition de l'âge de la poésie à celui de la prose, dont Platon et Xénophon sont les plus illustres représentants (2). Ainsi Herder trouvait dans la nation grecque, cette race privilégiée entre toutes, la preuve d'un développement littéraire progressif et comme nécessaire. Les productions de l'esprit sont soumises à certaines conditions extérieures de temps et de lieu, à des influences multiples qui seules les rendent possibles; toutes les théories, tous les préceptes n'y font rien. Dans les derniers siècles de la littérature grecque on a bien pu imiter Homère, on n'est pas parvenu à faire des poëmes homériques. Dans son traité inachevé de l'Ode (3), Herder avait examiné un autre côté de cette question complexe; il avait montré comment ce genre, qui lui semblait être l'expression la plus complète de la poésie, changeait chez les différents peuples : c'était proclamer l'influence des races (4).

(1) *Fragm.*, I, 160.
(2) *Fragm.*, 169 à 185,
(3) *Lebensbild*, III, 61.
(4) Voir plus loin, liv. III, ch. I.

C'est après avoir posé ces principes généraux et en quelque sorte par ce chemin détourné que Herder arrive à son sujet véritable, l'histoire de la littérature allemande contemporaine. Quatre écoles ou plutôt quatre groupes de poëtes se partageaient alors, suivant lui, l'Allemagne : les poëtes orientaux, les imitateurs de la poésie grecque, ceux qui s'inspiraient de la poésie latine, enfin les disciples ou imitateurs des écrivains français et anglais. Herder s'est arrêté au moment où il devait parler des derniers, laissant ainsi dans son livre une lacune regrettable, qu'il s'est efforcé de combler plus tard dans son *Adrastée*.

Nous avons vu comment la poésie orientale avait pris naissance de l'autre côté du Rhin : sortie du piétisme, elle avait fait fortune avec Klopstock, mais sans jeter cependant de racines profondes sur le sol allemand. Il n'en pouvait être autrement. Que la poésie religieuse fût un des besoins du temps, cela se comprend ; mais pourquoi vouloir lui donner des formes empruntées à l'Orient? Les poëtes orientaux, comme le remarque Herder, se sont inspirés de la nature de leur pays ; ils avaient leur mythologie, leurs préjugés nationaux, une religion différente de la nôtre (1) ; toutes choses inconnues au milieu du XVIIIe siècle; n'était-il donc pas téméraire de prendre pour modèle une poésie qu'on ne comprenait pas, et que la langue imagée des Hébreux rendait même presque impossible à reproduire? Aussi, dit Herder, quand Klopstock a dans ses odes voulu imiter les images hardies, les comparaisons inachevées, la marche originale des prophètes, il n'a réussi qu'à être obscur, et s'est seulement montré bizarre, sans être plus oriental. Les critiques des Literaturbriefe étaient ainsi reprises et encore accentuées davantage, et la poésie religieuse tout entière enveloppée dans la même condamnation que son principal représentant.

Sévère pour les odes religieuses de Klopstock, Herder l'a

(1) *Fragm.*, II, 36.

été plus encore pour sa Messiade, qui témoigne suivant lui de la même ignorance de l'histoire et des mœurs juives. Le Messie tel que l'a conçu le poëte allemand n'est point un personnage épique; il manque de vie, il n'a rien du caractère humain que lui donne l'Évangile et on ne sait pourquoi il souffre. Mais que dire du poëme lui-même où tout se passe en discours et où l'on cherche vainement une action; de ces anges, vraies machines poétiques, dont l'inventeur ne sait pas même se servir? Si le ciel de Klopstock est faux, son enfer est invraisemblable; le poëte n'a point eu une idée claire du sujet et n'a point su y mettre de variété. Ses personnages sont tous formés sur le même modèle, ou plutôt c'est comme lui qu'ils pensent et qu'ils parlent tous (1). La critique n'avait point encore porté un jugement aussi sévère sur l'œuvre de Klopstock; la rigueur des Lettres sur la littérature était bien dépassée: c'était pour la première fois un procès en règle fait au plus illustre représentant de la poésie sacrée en Allemagne, une des attaques auxquelles sa gloire devait à la longue succomber.

Si les Allemands avaient été si peu heureux dans l'imitation des Orientaux, ne l'avaient-ils point été davantage dans celle des poëtes grecs? Depuis quelque temps on s'était mis avec ardeur à étudier les ouvrages des anciens; la philologie allemande se fondait; mais que de choses manquaient encore pour arriver à leur intelligence complète! et quelles étranges idées on se faisait encore, quand Herder parut, de la poésie grecque et de ses imitateurs! On voyait dans Bodmer un rival d'Homère; Gleim était un Anacréon et ses *Chants d'un Grenadier* étaient dignes d'un Tyrtée; on donnait à Gessner le nom de Théocrite allemand; Gerstenberg était un autre Alciphron; Anna Karsch rivalisait avec Sapho, et Pindare trouvait un émule dans Willamow, « l'auteur des Dithyrambes » (2).

(1) Gespræch zwischen einem Rabbi und einem Christen, II, 41.
(2) *Fragm.*, II, 63. — Cf. Gœthe, *Dicht. u. Wahrh.*, L. VII.

Bodmer et Homère ! quel rapprochement ! Herder ne se sent pas avec raison le courage de le faire ; et se rappelant que les ouvrages du poëte suisse étaient antérieurs à la période dont il retrace l'histoire, celle de la guerre de Sept Ans, il renonce à parler « de ce respectable vieillard. » Mais ne pourrait-on pas comparer Klopstock au poëte grec ? « Bodmer et Klopstock, avait dit Hamann, ont certainement étudié Homère ; mais ils n'ont su l'imiter que dans le petit et dans les détails » (1). Herder va plus loin ; il ne trouve dans l'auteur de la Messiade rien qui lui rappelle Homère, et il ne voit pas comment on pourrait opposer au poëte national de la Grèce l'auteur d'un poëme qui peint des mœurs, des événements étrangers à l'Allemagne, et est condamné par là même à rester sans influence sur la littérature de son pays.

Klopstock n'a point réussi à donner à sa patrie le poëme épique qui lui manquait ; mais « l'auteur des Dithyrambes » ne l'aurait-il point dotée de ce genre emprunté à la Grèce (2) ? Lessing, Weisse, Gerstenberg, d'autres poëtes encore, s'étaient essayés dans le dithyrambe ; toutefois Herder n'a point de peine à montrer tout ce qu'il y avait de téméraire dans une entreprise qui prétendait naturaliser dans l'Allemagne chrétienne un genre de poésie né du culte de Bacchus et destiné à célébrer ses louanges. On a pu faire quelques chansons à boire, on n'a pas eu de vraie imitation du dithyrambe grec.

Herder n'a pas été moins sévère pour la poésie anacréontique, alors, il est vrai, en pleine décadence. « Nos anacréontiques ordinaires, dit-il (3), sont des chauves-souris qui se tiennent dans la région moyenne de l'air, également incapables d'atteindre l'idéal et de rester dans le vrai. » Il va sans dire qu'il ne pense pas qu'on puisse les comparer au poëte de

(1) Lettre à son frère, 9 janv. 1760. *Werke*, III, 6.
(2) *Fragm.*, II, 78.
(3) *Fragm.*, II, 107.

Téos; il fait toutefois une exception en faveur de Gleim. « Un tiers de ses chansons renferme de beaux portraits, dans les deux autres tiers il a souvent su trouver le ton qui convenait à un imitateur du lyrique grec. On peut dire d'Anacréon, ajoute-t-il, qu'il est plus simple, de Gleim qu'il est plus instruit; le poëte grec peint plutôt les choses, le poète allemand s'attache de préférence à la beauté des choses. Anacréon nous montre le charme dans l'action et le sentiment dans la réalité; Gleim le fait paraître dans ses paroles et ses descriptions. » Il y avait dans ce parallèle de quoi plaire au chef de l'école anacréontique; Gleim dut être encore plus flatté de l'éloge que Herder faisait de ses *Chants d'un Grenadier*. Il ne faut pas oublier que cet éloge était écrit au lendemain de la guerre qui les avait inspirés et que la poésie contemporaine n'avait rien à leur opposer. On comprend dès lors que Herder ait pu les regarder comme vraiment nationaux et dire que pour la première fois « un poëte allemand avait chanté de la patrie allemande en vrai et brave Allemand » (1). Mais il est difficile de souscrire à l'éloge qu'il fait de la noble simplicité, du sublime, de la concision et de la force des images, de l'éclat brillant et de l'harmonie de ces chants; il est plus difficile encore de le croire quand il déclare que « l'Allemagne a vraiment un Tyrtée, et si l'on considère le plan et quelques parties isolées des Chants d'un grenadier plus qu'un Tyrtée. »

Herder n'a pas traité aussi favorablement Gessner, ou du moins il s'est attaché davantage à en faire ressortir les défauts (2). Je ne puis dire si l'écrivain allemand mérite plus que Pope et Fontenelle d'être comparé à Théocrite; mais je sais bien qu'il n'est pas plus vrai qu'eux. Son Amyntas qui prend pitié d'un arbre me semble simplement ridicule, et l'âge d'or dans lequel lui et ses émules font vivre leurs bergers atteint aux dernières limites du maniéré et du faux;

(1) *Fragm.*, II, 112.
(2) *Fragm.*, II, 114.

Théocrite, au contraire, comme le remarque Herder, peint des mœurs réelles, ce sont des passions humaines qui animent ses personnages, tandis que ceux de Gessner vivent dans je ne sais quel état d'innocence aussi peu vraisemblable que peu poétique. « Au lieu d'agir, ils chantent », dit le critique, il aurait pu ajouter, ils ennuient.

Justement sévère pour Gessner, Herder a peut-être été trop indulgent pour Gerstenberg, « cet autre Alciphron, mais plus grand que son ancêtre » (1). S'il souscrit sans restriction à l'éloge que Lessing avait fait des *Badinages*, il oublie trop les réserves du critique, qui n'eût sans doute pas vu aussi aisément que lui dans le recueil d'un poëte facile, mais trop peu varié, l'expression même des jeux de l'amour. Gerstenberg a gagné à être rapproché d'un écrivain de second ordre et encore peu connu, la comparaison qu'on a faite d'Anna Karsch à Sapho est écrasante pour l'écrivain allemand (2). Sans doute ses poésies ne manquent ni d'une certaine originalité, ni d'invention, mais qu'ont-elles de commun avec ce qu'on sait des odes de Sapho? Sans plan, témoignant d'une grande inexpérience poétique, ce sont peut-être les produits d'une imagination riche et heureuse, mais leur auteur ne pourrait prétendre à rivaliser avec l'amie de Pindare. Ainsi de tous les efforts tentés en Allemagne pour imiter les Grecs, bien peu avaient réussi ; et Herder n'avait-il pas raison de se demander combien même de « ces sept statues », qu'il avait en Allemand patriote opposées aux modèles antiques, devaient passer à la postérité, sinon rivaliser avec eux.

Si la littérature et la langue grecques étaient restées ainsi sans influence véritable en Allemagne, il n'en avait pas été de même du latin (3). « Les anciens Allemands avaient lutté avec

(1) *Fragm.*, II, 127. Il ne s'agit ici que de l'auteur des *Tændeleien*, les autres ouvrages de Gerstenberg étant postérieurs aux Fragments.

(2) *Fragm.*, II, 128.

(3) *Fragm.*, II, 135.

énergie contre les Romains pour conserver leur indépendance; leurs descendants, dit Herder, en ont accepté le joug avec la foi chrétienne. La langue latine a opprimé longtemps la langue allemande, et quand celle-ci est enfin parvenue à s'affranchir, la première, en conservant le privilége d'être la seule langue savante, a laissé dans l'esprit et la manière de penser de la nation allemande des traces ineffaçables. » Enfin est venue l'époque de la Renaissance et du réveil des peuples de l'Europe moderne. Le mouvement parti de l'Italie se répandit dans tout l'Occident; l'Allemagne y prit part à son tour. Mais peut-on dire que ce fut pour son bien? Les anciens ont été étudiés, mais plus pour satisfaire une vaine curiosité que pour se former à leur école; on a appris ce qu'ils avaient pensé et non comment ils avaient pensé; les savants, dédaignant leur langue maternelle, ont écrit en latin, et bientôt cet idiome régna en maître jusqu'au jour où Luther est venu relever et affranchir la langue nationale. Mais longtemps encore l'allemand dut subir la concurrence du latin et l'influence étrangère (1). C'est le mérite de Gottsched d'avoir essayé de débarrasser l'idiome national de ces éléments hétérogènes; néanmoins l'influence latine se fait encore sentir sur nombre d'écrivains, résultat fatal, dit Herder, de l'éducation allemande, dans laquelle on fait une place trop grande aux études latines, bonnes pour le philologue, mais inutiles pour le moins à tant d'hommes destinés à la vie pratique (2).

Cette influence du latin, funeste pour le développement de la vie nationale en Allemagne, Herder la trouvait mauvaise même pour la littérature. Remarquant l'étroite parenté qui existe entre la pensée et l'expression, il montre le tort

(1) *Fragm.*, II, 152.

(2) *Fragm.*, II, 161. Le remède proposé par Herder est curieux à noter Il nous faut, ajoute-t-il, des *Realschulen*, qui répondent aux besoins intellectuels du plus grand nombre, etc. Son conseil a été suivi et les Realschulen sont devenues, on le sait, une des gloires de l'enseignement en Allemagne.

qu'il y a à écrire dans une langue morte depuis des siècles, et croit que ce n'est pas un des moindres inconvénients de l'importance exagérée accordée en Allemagne à l'étude du latin, que d'avoir, au lieu de poëtes nationaux, de prétendus imitateurs d'Horace et de Virgile. Mais il va encore plus loin : non-seulement il trouve que le latin est un instrument défectueux pour la poésie, mais il lui paraît encore mauvais pour la philosophie, et il craint que le philosophe, qui se sert d'une langue autre que la sienne, ne coure risque de mettre des mots à la place des choses, des théories à la place des faits (1). Cette revendication énergique des droits de la langue nationale n'était peut-être pas inutile; bien que le latin fût chaque jour plus négligé, il ne faut pas oublier qu'il était encore l'idiome préféré des savants et qu'un écrivain de Halle, Klotz, dont le nom reviendra ici plus d'une fois, venait de publier un recueil de poésies latines dans les mètres d'Horace.

Mais si le poëte ne doit se servir que de sa langue maternelle, où puisera-t-il les fictions qui forment comme le fond de la poésie? Nous avons vu Klopstock frappé des avantages que la mythologie offrait aux poëtes de l'antiquité, chercher dans les traditions scandinaves et germaniques un moyen de la remplacer. Klotz, le poëte latin de Halle, avait, dans ses *Epistolæ Homericæ*, examiné la question de savoir si la mythologie païenne pouvait être permise aux modernes, et tout en en laissant l'emploi à l'artiste, il inclinait à l'interdire au poëte. Ces questions nous paraissent oiseuses aujourd'hui, elles ne le semblaient pas aux contemporains de Herder. Hamann les avait abordées avec son originalité et son *humour* habituelles. « Mythologie par-ci, mythologie par-là » dit-il dans l'*Æsthetica in nuce* (2), « la poésie est une imitation de la belle nature... Les révélations qu'en ont faites Nieuwentyt, Newton et Buffon ne pourraient-elles pas rem-

(1) *Fragm.*, II, 176, 182, 200.
(2) *Werke*, III, 28.

placer des fables absurdes?... Si notre théologie ne vaut pas autant que la mythologie, il nous est absolument impossible d'atteindre à la poésie des anciens, à plus forte raison de la dépasser. » C'était renvoyer le poëte à l'étude de la nature et de la Bible, comme aux sources où il devait puiser les éléments de ses fictions. « La nature et la Bible, dit-il aussi, sont les matériaux dont doit se servir le bel esprit qui crée et imite. » C'étaient elles qui devaient remplacer la mythologie païenne. Herder ne va pas aussi loin. S'il croit que la mythologie n'est pas indispensable au poëte, il ne pense pas cependant qu'il doive toujours en rejeter l'usage, et il reconnaît que parfois même elle peut donner plus d'intérêt et de vie à un sujet; mais il ne faut pas non plus, oubliant que le sentiment est la vie de toute poésie, que l'écrivain se perde dans des abstractions mythologiques ou de froides allégories. D'ailleurs, née des mœurs et des croyances du temps, la mythologie païenne ne saurait offrir aux poëtes modernes les mêmes avantages qu'à ceux de l'antiquité, et dans certains genres, comme l'épopée et la tragédie, l'exemple de Klopstock et de Shakspeare montre qu'on peut s'en passer (1).

Cette digression sur l'emploi de la mythologie amène naturellement Herder à parler des poëtes qui, en leur qualité d'imitateurs des anciens, auraient pu s'en servir. La poésie lyrique, cultivée avec succès à presque toutes les époques de la littérature allemande, était aussi celle qu'on pouvait montrer avec le plus d'orgueil. Depuis un demi-siècle l'ode, telle que l'avaient conçue les latins, était l'objet constant de l'imitation des poëtes allemands, et chaque fois qu'on avait pu coudre ensemble quelques strophes « pleines d'un feu de paille, de constructions embrouillées ou de rimes boiteuses, on croyait avoir fait une ode digne d'Horace. » Cependant, dit Herder, le poëte latin a aussi trouvé des émules dans Ramler,

(1) *Fragm.*, II, 223, etc.

Klopstock, Uz, Lange (1). Ramler sait embellir les sujets modernes et leur donner une couleur antique ; l'heureux emploi des images et de la fiction, l'harmonie de son style, sa versification exacte, en ont fait un Horace allemand. Ses odes *A la Concorde, Aux Ennemis du roi*, etc., méritent l'admiration qu'elles ont inspirée. Le poëte latin pourrait se reconnaître dans des images, des tournures qui lui sont empruntées. Mais Ramler est plus qu'un imitateur de goût et de talent, et il a prouvé qu'il pourrait chanter sans avoir recours aux plans et aux images d'Horace : il est véritablement poëte, et ses emprunts mêmes n'ont servi qu'à enrichir la langue. Mais s'il s'est fait illusion sur la valeur poétique de Ramler, Herder a bien jugé le talent lyrique du chantre du Messie. Klopstock, dit-il (2), a dans ses odes moins de traits empruntés à Horace ; il a un monde à lui de sentiments et de pensées, un art qui lui est propre de peindre l'âme de l'homme et du chrétien. Ses odes sont comme autant de *soliloques* du cœur humain ; la plupart d'entre elles sont de véritables hymnes ; mais quoi qu'il en ait pensé, on n'y retrouve jamais ni le ton, ni le style d'Horace. Quant à Uz, il paraît à Herder avoir été seul capable d'exprimer avec tant de feu des pensées aussi sages que le sont d'ordinaire les siennes. C'est trop peu dire, et l'on est surpris, après un pareil jugement, de lire celui qu'il porte sur Lange, cette victime de Lessing, dont il ferait presque, comme de Ramler, par l'ordonnance qui règne dans ses ouvrages, le choix des épithètes et l'harmonie du style, un Horace allemand.

Lucrèce est un des plus beaux génies de la littérature romaine, Herder qui avait pour lui la plus vive admiration s'étonne avec raison qu'on ait pu lui opposer tant de poëtes allemands (3). Il était plus que téméraire d'avoir fait de

(1) *Fragm.*, II, 245.
(2) *Fragm.*, II, 267.
(3) *Fragm.*, II, 270.

Wieland à ses débuts un second Lucrèce, et il est certain que la plupart des poëtes didactiques du temps ne pouvaient même de loin être comparés au poëte latin. Fera-t-on avec Herder une exception en faveur de Haller, de Witthof et de Creuz? Le nom de Haller a survécu, mais plus par son poëme des *Alpes*, écrit à son entrée dans la carrière littéraire, que par ceux qu'il avait faits depuis sur l'*Eternité* et l'*Origine du mal*, et dont Herder vante la hauteur de pensées unie à la sublimité des images. Quant à Witthof, l'auteur de la *Victoire du Sauveur*, et à Creuz, le poëte des *Tombeaux*, l'oubli profond dans lequel ils sont tombés montre trop qu'ils ne possédaient même pas ces qualités secondaires que Herder leur accorde, et grâce auxquelles un poëte didactique peut quelquefois réussir.

Si l'Allemagne ne pouvait revendiquer un Lucrèce ou un Pope, elle avait été encore moins heureuse dans l'élégie (1); excepté peut-être quelques imitations de Gleim et d'Anna Karsch, à peine eût-on trouvé dans la littérature contemporaine rien qui rappelât ce genre de poésie telle que les Romains l'avaient conçue, et malgré l'admiration que Young avait excitée et l'influence qu'il avait exercée en Allemagne, il n'avait point encore trouvé d'imitateurs qu'on pût lui comparer même de loin; l'auteur des *Tombeaux* seul parmi ceux qui l'avaient suivi s'était fait une renommée d'un jour. La sentimentalité avait bien pénétré en Allemagne, mais cette douce mélancolie, ces regrets attristés qui sont le caractère de l'élégie, paraissaient encore inconnus à ses poëtes; et on sent presque aux efforts de Herder pour définir ce genre de poésie qu'il n'était peut-être pas fait pour le génie allemand.

La satire y répond-elle davantage (2)? Telle que l'avaient comprise Horace et Juvénal, elle était inconnue des contemporains de Herder, à moins, comme il semble vouloir le faire,

(1) *Fragm.*, II, 280.
(2) *Fragm.*, II, 300.

qu'on ne regardât l'auteur des *Mores eruditorum*, Klotz, comme un imitateur des deux satiriques latins. Mais on est surpris de voir le jeune critique s'arrêter sur un écrivain qui comme poëte ne s'était fait connaître que par quelques pièces de vers latines, tandis qu'il ne nomme qu'en passant, et pour ses traits satiriques, le fabuliste Gellert. C'était trop de dédain pour la fable que tant d'écrivains avaient cultivée en Allemagne, et cet oubli étonnerait davantage si Herder n'avait omis aussi de parler du drame. Il avait, il est vrai, écrit sur ce dernier sujet un traité particulier qu'il laissa, nous avons vu, inachevé; mais, si cette circonstance explique, elle n'excuse pas son omission dans les Fragments d'un genre de poésie, objet depuis près d'un demi-siècle de tant d'efforts divers en Allemagne. Peut-être aussi Herder se réservait-il d'en parler en traitant des poëtes allemands qui avaient imité les écrivains français et anglais. S'il en était ainsi, on devrait regretter doublement qu'il se soit arrêté au moment d'aborder cette partie si intéressante de l'histoire de la littérature allemande.

Cette littérature, on le sait, est avant tout poétique, et la prose n'y joue qu'un rôle secondaire. Cela était encore plus vrai du temps de Herder. L'histoire en était encore à peine à ses débuts. Quant à l'éloquence politique, telle que l'avaient connue les Grecs et les Romains, elle n'existait point en Allemagne. Pour résoudre la question, mise en avant par les Lettres sur la littérature, de savoir si elle pouvait avoir des Cicérons ou des Démosthènes, il suffisait donc de la poser (1). Il eût sans doute été plus utile de rechercher ce que devait devenir l'éloquence naissante de la chaire, et ce qu'elle pouvait emprunter à nos orateurs sacrés ou aux grands sermonnaires anglais, question d'ailleurs que Lessing avait déjà soulevée dans les *Literaturbriefe*. Herder qui avait réfléchi si longtemps sur l'éloquence religieuse n'a pas néanmoins jugé à propos d'a-

(1) *Fragm.*, II, 308.

border ce sujet; il s'est borné à indiquer la différence profonde qui existe nécessairement entre l'orateur chrétien et l'orateur tel que nous le présente l'antiquité, et à montrer le tort que l'on ferait à l'éloquence sacrée, si on la formait à l'imitation de l'éloquence politique des anciens.

C'est par ces considérations que se termine le troisième et dernier fragment sur la littérature allemande. « Je rirais, » dit Herder dans une espèce d'épilogue (1), « si on regardait la première partie de ces Fragments comme une grammaire très-incomplète de la langue allemande; la seconde comme une explication hasardée de la Bible ou comme un tableau défectueux de la poésie grecque; enfin cette troisième partie comme un éloge peu approfondi des poëtes latins... Au contraire, si on dit que mes points de vue sont vrais, quoique non encore assez clairs; qu'ils sont utiles, mais incomplets; qu'ils plaisent, mais qu'on désire voir plus loin, on me louera, comme je puis souhaiter de l'être pour des Fragments. » Il est difficile de ne pas souscrire à ce jugement de Herder sur lui-même. Son livre a quelque chose d'inachevé et d'incomplet; c'est, comme il le disait lui-même, l'œuvre d'un esprit dans sa fleur, mais non encore à sa maturité; elle porte l'empreinte de la rapidité avec laquelle elle a été conçue et entreprise, et on y sent trop souvent les défauts d'un plan défectueux et mal arrêté. Cependant les Fragments n'en occupent pas moins une place considérable dans l'histoire de la littérature allemande; c'est le premier travail de longue haleine dont elle ait été l'objet, et l'auteur a porté sur cette littérature en voie de formation un jugement qui dans bien des cas a été définitif. Les Lettres sur la littérature avaient fait voir ce qu'il y avait de faux dans les tendances du jour; Herder a repris et complété leur critique. Admirateur des anciens qu'il avait lus et étudiés avec amour, dans la revue qu'il fait des principales œuvres littéraires de l'Allemagne pendant

(1) *Werke*, II, 330.

les six dernières années, il montre quelle témérité il y avait à voir dans les poëtes contemporains des émules des grands écrivains de Rome et de la Grèce. Affectant de ne point vouloir parler de Bodmer, et se bornant presque à mentionner son disciple Wieland, il laissait voir par là le peu de cas qu'il faisait de l'école suisse. De même, tout en rendant justice aux premières odes de Klopstock, et en approuvant son imitation des mètres des anciens, il ne craignit pas d'attaquer la réputation du grand poëte et renversa à jamais le crédit de la poésie religieuse et épique dont il était le plus illustre représentant. Les éloges mêmes qu'il donnait à quelques écrivains, montraient bien, par les restrictions qu'il y apportait, combien peu il les avait en haute estime, et à quel point il eût préféré à leurs œuvres d'imitation une poésie vraiment originale et nationale. Comme pour Lessing, toutes ses préférences sont pour les Grecs; ce sont là les modèles qu'il veut qu'on étudie et qu'on traduise, au lieu de songer à les imiter. Doué d'un sens poétique délicat, il en sentait toutes les beautés, et allait bientôt donner l'exemple de les faire passer dans sa propre langue. Non moins original enfin comme écrivain que comme penseur, il rompait avec la manière d'écrire des prétendus classiques du jour; et, rejetant leur style conventionnel, il recherchait les expressions empruntées à la vie commune, les idiotismes et les hardiesses de langage qu'ils ignoraient ou évitaient, ne craignant point au besoin « d'estropier les articles, de ravager la langue, » et se permettant « ces accouplements de mots monstrueux et ces licences poétiques » qui étonnaient Hamann lui-même. Par là il préludait aux hardiesses des futurs *Génies*, qui dans leur orgueil créateur devaient rejeter toute règle dans la langue comme dans la poésie, et en même temps il absolvait par avance leurs innovations, en montrant que presque tout était à refaire dans le domaine littéraire.

CHAPITRE III.

L'ESTHÉTIQUE EN ALLEMAGNE.

Winckelmann. — Le Laocoon. — Les silves critiques. — Querelle de Lessing et de Herder avec Klotz.

Les Fragments, non-seulement furent écrits avec une rapidité extrême, mais ils restèrent inachevés; occupé d'études destinées à compléter les théories qu'il avait exposées dans les trois premiers, Herder renonça à publier le quatrième, pour exposer ses idées snr les doctrines nouvelles qui passionnaient alors l'opinion. Depuis un quart de siècle on s'efforçait de l'autre côté du Rhin de donner à la critique littéraire une base philosophique et de se rendre compte, en la rapprochant des autres arts, de la nature et du but de la poésie. Le mouvement était venu de France et d'Angleterre, mais ce fut en Allemagne que les efforts furent le plus longtemps continués et qu'ils donnèrent naissance à une science, sinon inconnue dans ses applications, du moins encore à fonder, l'*esthétique*. C'est cette science nouvelle qui attira à son tour Herder; attentif à suivre le mouvement littéraire contemporain, le jeune écrivain comprit bien vite tout ce que devait gagner la critique à s'appuyer sur des principes scientifiques; aussi les Fragments n'étaient-ils pour lui en quelque sorte que le prélude d'études plus hautes sur la philosophie et l'esthétique; et au moment même où il les interrompait il n'aspirait à rien moins qu'à rajeunir la première « à moitié vieillie qu'elle était, » et à jeter les fondements de la seconde « qu'on ne connaissait peut-être pas encore (1). » S'il n'a point été donné à Herder de remplir cette tâche ambitieuse, on ne peut lui contester le mérite d'avoir un des premiers vu et compris la nécessité de ne point séparer la philosophie et la criti-

(1) *Zur Lit. und Kunst*, II, 332.

que et de les maintenir unies, comme elles l'avaient été à l'origine.

I.

La Grèce avait eu des poëtes et des artistes célèbres longtemps avant qu'on eût songé à donner les règles de la poésie et de l'art; c'est de l'école socratique que sortit la première tentative qui ait été faite, sinon pour trouver ces règles, dont la connaissance n'était peut-être pas nécessaire au génie facile et heureux des Grecs, du moins pour découvrir à quel principe supérieur le poëte comme l'artiste obéit (1). C'est Platon qui a vraiment inauguré ces recherches; le premier, en effet, il a essayé de définir la beauté et d'expliquer le procédé fondamental de l'art, l'imitation. S'il n'a pas su toujours distinguer assez nettement le beau du vrai et du bon, si, en en faisant la manifestation et comme l'attribut des deux derniers, il a paru dans le Phédon, le confondre avec eux ou le leur subordonner, il lui a reconnu aussi une existence indépendante, quand dans le Philèbe il en trouve la source dans l'être suprême, origine et principe de toutes choses, et dans ce monde supérieur des idées, formes primordiales et types de toutes les créations de la nature (2). Nous ne connaissons pas ce monde supérieur, nous n'en avons tout au plus qu'un souvenir, et nos sens ne peuvent atteindre que le monde de la nature, qui en est comme la réalisation matérielle. C'est ce dernier que cherchent à imiter l'artiste et le poëte. Mais, de même que la nature est inférieure à l'idée, de même l'art est au-dessous de la nature, qu'il ne saurait reproduire parfaitement, comme la copie est au-dessous de l'original. Ainsi l'artiste et le poëte en particulier ne sont que des « imitateurs de fantômes, éloignés de la vérité de trois degrés, »

(1) Cf. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, ch. II. Ch. Lévêque, *La science du beau*, II, 4° partie, ch. I.
(2) R. Zimmermann, *Geschichte der Aesthetik*, 30.

et qui « n'atteignent jamais à la réalité. » Cependant comme chaque individu dans la nature reproduit la forme éternelle et immuable de l'espèce ou du genre auquel il appartient, la forme, dans le sens le plus large du mot, est le lien qui rattache le monde des idées et celui de la nature, et comme c'est elle surtout qu'imite l'artiste, quel qu'il soit, elle sert aussi de lien entre le monde de la nature et celui de l'art et rattache par suite le dernier à celui des idées (1). De là l'importance de la forme pour Platon. Où il n'y a pas de rapport, de mesure, en un mot pas de forme, il n'y a pas de beauté, donc rien qui soit digne d'imitation et par conséquent pas d'art. Tel est le terme final où arrive Platon et comme le résumé de sa théorie. Mais la confusion qui règne dans sa définition du beau et le rôle inférieur qu'il assigne à l'imitation rendent cette théorie obscure et incertaine. Il était réservé à Aristote de la compléter et d'en fixer les principes.

Ainsi que son maître, Aristote trouve dans la forme le principe de la beauté et dans l'imitation le principe de l'art ; mais il a donné du beau une définition plus précise que ne l'avait fait Platon et une idée plus haute de l'imitation. Comme le beau, que ce soit un être vivant ou toute autre chose, se compose de certaines parties, ces parties doivent non-seulement être placées dans un certain ordre, mais aussi avoir une certaine grandeur, « car le beau consiste dans la grandeur et dans l'ordre. » Mais si l'ordre et une certaine grandeur sont la condition de la beauté, toute affirmation du beau suppose une comparaison de l'objet réputé tel avec un autre ou du moins avec une mesure commune, et cette connaissance n'est dès lors possible que pour l'âme pensante qui seule compare et juge. De plus il doit y avoir un rapport manifeste entre les parties et le tout, sans quoi il n'y aurait plus entre eux de comparaison possible et par suite plus de beauté (2). Le *ne quid*

(1) Zimm., *id.*, 44.
(2) Zimm., *id.*, 57. *Poét.* ch. VII.

nimis devient ainsi dans un certain sens, comme pour le moraliste, la règle suprême de l'artiste et du poëte dans la recherche de la beauté. Quant à cette théorie elle-même, comme « l'ordre fixe des parties, » nécessaire pour que le tout soit un, en est la condition première, on peut dire qu'elle n'est autre chose que « l'unité dans la variété. » C'est à cette formule définitive qu'arrive Aristote. Elle implique que le beau est essentiellement distinct du bon. L'artiste, en effet, produit une œuvre belle ou laide sans devenir pour cela bon ou méchant, tandis que celui qui pratique la vertu devient bon par là même, et que celui qui fait le mal est conséquemment méchant; par suite comme une œuvre d'art n'a point nécessairement de valeur morale, une chose belle n'est point nécessairement bonne, bien que ce qui est bon puisse aussi être beau, s'il y a unité dans la variété. Ainsi le beau a une compréhension plus large que le bon, sans que pour cela toutefois le bon soit nécessairement subordonné au beau (1).

Si Aristote, dans sa définition du beau, se montre un disciple de Platon supérieur à son maître, il ne le dépasse pas moins par la théorie qu'il a donnée de l'imitation. Tout en voyant comme lui, en effet, dans cette dernière le principe de tous les arts, il se sépare complètement de son devancier dans le rôle qu'il assigne à l'imitation par rapport à la réalité. Platon, nous avons vu, place l'imitation au-dessous de la réalité, parce qu'elle n'en est que la copie, comme celle-ci est au-dessous du monde des idées, dont la nature est l'expression matérielle; l'effort même de l'artiste pour atteindre à ce monde supérieur lui paraît une œuvre de tromperie qui ne fait que rabaisser le divin dans la sphère inférieure des apparences. Aussi pour Platon l'art n'a de valeur qu'autant qu'il se fait l'auxiliaire de la morale et qu'il sert à répandre la vérité. Il n'en est pas de même pour Aristote. Le philosophe de Stagire a l'art en plus haute estime, et, loin de le mettre au-dessous

(1) R. Zimmermann, *id.*, 60.

cès. Dubos n'a pas moins bien reconnu que l'art, en répondant à ce besoin d'émotions que chaque homme porte en soi, en donnant satisfaction à la sensibilité originelle de notre âme, nous élève au-dessus de l'indigence de notre nature; et ce sentiment de la spiritualité de l'art et de son action donne à la théorie du critique une profondeur véritable et une incontestable grandeur (1); elle ne pouvait aussi manquer d'exercer une influence considérable. Mais si les *Réflexions sur la poésie et la peinture* furent, suivant l'expression de Voltaire, « le livre le plus utile qu'on eût, chez aucune des nations de l'Europe, encore écrit sur ces matières, » cet ouvrage aussi se ressentait trop du désir que l'auteur avait d'opposer ou de comparer entre elles la poésie et la peinture, et si on y trouve indiqué le but de l'art, on y cherche en vain par quels moyens ce but peut être atteint. C'est ce que l'abbé Batteux essaya de faire dans sa *Théorie des beaux arts, réduits à un même principe* (1746).

Depuis longtemps les traités se multipliaient : Scaliger, Dacier, l'abbé Bossu, Rollin avaient tour à tour écrit sur la poésie, mais sans en préciser l'objet et la nature; Batteux mécontent de leurs théories prit le parti de s'adresser à Aristote et de chercher dans ses ouvrages ce qu'il n'avait pu trouver chez les modernes. « Le principe de l'imitation, dit-il (2), que le philosophe grec établit pour les beaux-arts m'avait frappé. J'en avais senti toute la justesse pour la peinture... J'en rapprochai les idées d'Horace et de Boileau... Il se trouva que la poésie était en tout une imitation... » Ainsi pour Batteux, comme pour Aristote, l'imitation est le principe des beaux arts; c'est la condition « sans laquelle le génie n'aurait pu les produire. » Car il ne peut être pour l'homme question de création au vrai sens du mot; inventer dans les arts, en effet, n'est point « donner l'être à un objet, c'est le reconnaî-

(1) Cf. A. Morel, *Etude sur l'abbé Dubos*, 84.
(2) Préface de la première édition, p. 15.

tre où il est et comme il est (1). » Mais imiter c'est copier, « le génie doit donc avoir un appui pour s'élever et se soutenir, » en un mot un modèle; « cet appui, ce modèle des arts, » c'est « la nature, c'est-à-dire *tout ce qui est ou ce que nous concevons aisément comme possible.* » On le voit, la nature pour Batteux ne se borne pas au réel, elle renferme aussi l'immatériel et le surnaturel et n'exclut que l'impossible comme contradictoire en soi. Mais il va plus loin. « Si les arts, dit-il (2), sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée qui ne la copie pas servilement, mais qui, choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles : en un mot une imitation où on voit la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être et qu'on peut la concevoir par l'esprit, en un mot la *belle nature.* » C'est là ce qu'entendait Zeuxis, quand il prétendait trouver épars dans la nature les éléments de ses tableaux; c'est ainsi que Molière a créé l'Alceste de son Misanthrope. Batteux croit que ces deux exemples suffisent pour donner une idée claire et distincte de ce qu'on appelle la belle nature. « Ce n'est pas le vrai qui est, » ajoute-t-il cependant, comme s'il se défiait de son explication, « mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existait réellement et avec toutes les perfections qu'il peut avoir. »

Cette explication était nécessaire, mais elle est insuffisante. Batteux l'a senti lui-même, puisque dans la seconde partie de son ouvrage il a essayé de donner du beau une autre définition. Ce qui nous permet de juger des arts, c'est le goût; «mais, dit-il (3), notre goût n'est jamais plus satisfait que quand on nous présente des objets dans un degré de perfection, qui ajoute à nos idées et semble nous promettre des impressions d'un caractère ou d'un degré nouveau. » S'empa-

(1) Chap. II, p. 32.
(2) Chap. III, p. 65.
(3) Deuxième partie, ch. IV.

rant aussitôt de l'idée de perfection qu'il vient de rencontrer, Batteux cherche à en tirer la définition qu'il cherchait. « De là, continue-t-il, il suit que la belle nature est selon le goût celle qui a : 1° le plus de rapport avec notre propre perfection, notre avantage, notre intérêt ; 2° celle qui est en même temps la plus parfaite en soi. » Il semblerait que Batteux eût dû cette fois être content ; il n'en est rien, et dans une note il a essayé encore une autre explication. « La belle nature, y dit-il, est tout ce qui est aussi parfait en soi et aussi intéressant pour nous qu'il peut l'être. » Puis, comme désespérant d'arriver à une définition satisfaisante : «Faut-il donc, ajoute-t-il en terminant, tant de recherches pour reconnaître la belle nature? Il suffit de la voir.» On ne pouvait avouer plus ingénuement son impuissance.

Cette impossibilité où il a été de définir la belle nature est le côté faible de la théorie de Batteux ; les contemporains ne s'y sont pas trompés ; c'est aussi le reproche que Diderot et après lui Lessing lui ont fait tout d'abord, et par là, suivant l'expression de Gœthe, il n'a été que « l'apôtre de l'évangile demi-vrai de l'imitation de la nature. » Mais ces lacunes ne doivent pas non plus faire oublier la place considérable que cet ouvrage occupe dans l'histoire de la critique ; fait pour séduire tout d'abord par un style clair et par une compréhension plus large du sujet, il devint bientôt comme le code de l'art classique. Il le méritait à certains égards : jusque-là on n'avait point fait chez les Modernes une théorie aussi complète de l'imitation, ni essayé d'en donner avec autant de précision les règles et les procédés. Le domaine de l'art était pour la première fois reconnu dans toute son étendue et la notion de la création artistique complétée et élargie. «La nature, dit Batteux (1), a dans ses trésors tous les traits dont les plus belles imitations peuvent être composées... L'artiste qui est essentiellement observateur les reconnaît, les tire de la foule,

(1) Chap. IV, 1re partie.

les assemble. Il en compose dans son esprit un tout, dont il conçoit une idée vive qui le remplit. » Le goût préside à ce travail tout intellectuel ; il nous sert à distinguer ce qui est véritablement beau. Alors intervient l'imagination qui, s'échauffant à la vue des choses qui la charment, s'enthousiasme et « crée à sa manière, » mais avec une perfection qu'ignore la nature. Le but de l'art est de plaire, de remuer, de toucher, en un mot, le plaisir. Mais pour que les objets qu'il représente nous touchent et nous intéressent, il faut « qu'ils aient un rapport intime avec nous. » Or « l'amour-propre est le ressort de tous les mouvements de notre cœur ; il ne peut donc y avoir rien de plus touchant pour nous que l'image des passions et des actions des hommes. » Quant à l'exécution artistique, il faut qu'elle donne à chacune des parties de l'objet représenté un degré d'élégance et de finesse qui le fasse paraître nouveau et qu'elle soit aussi parfaite que possible. L'artiste y parvient par l'exactitude et la liberté : « l'une règle l'imitation, l'autre l'anime. » Bien qu'obscure et encore incertaine cette théorie laissait loin derrière elle toutes celles qui avaient précédé.

Aussi malgré les erreurs de son système et la confusion qui règne dans la classification qu'il a essayée des Beaux-Arts, l'influence que le « Père de l'esthétique française » exerça sur la génération contemporaine fut immense. Sa théorie de l'imitation domina l'art tout entier, et la réaction qui suivit s'en prit bien moins au principe lui-même qu'à la manière dont il fallait l'entendre. Mais, chose remarquable, cette influence des doctrines de Batteux se fit bien plus sentir de l'autre côté du Rhin qu'en France, et elle n'y fut complètement renversée que par les critiques de la Période d'orage. Elles n'avaient fait d'ailleurs qu'y remplacer celles de ses devanciers. Avec l'école classique les préceptes de Boileau avaient pénétré en Allemagne ; Gottsched fut un disciple amoindri du poëte français, et les Suisses eux-mêmes firent

plus d'un emprunt à sa critique ; mais loin de la rétrécir, comme leur adversaire, ils l'élargirent en s'inspirant des idées nouvelles mises en avant par les essayistes anglais. Les critiques de l'école classique s'étaient bornés, comme leur maître Horace, à donner des règles et des préceptes tirés des meilleurs ouvrages. Les moralistes anglais allèrent plus loin, ils cherchèrent à pénétrer la nature et l'origine du sentiment artistique. Quelques articles d'Addison, dans le Spectateur, sur le sublime et son *Essai sur les plaisirs de l'imagination* inaugurèrent cette critique plus profonde, véritable « psychologie du sens artistique, » que Bodmer et Breitinger introduisirent en Allemagne. C'est la gloire des deux écrivains d'avoir les premiers entre tous leurs compatriotes reconnu et proclamé les droits de l'imagination, comme puissance créatrice et supérieure aux règles. Ils ont fait plus. En cherchant à remonter à la source même de cette faculté si précieuse à l'artiste et au poëte, ils ont essayé de fonder ce qu'un disciple de Wolff avait appelé la « Logique de la fantaisie », et s'ils ont échoué dans cette entreprise, on ne peut du moins leur contester d'avoir eu une vue plus large de la nature de la poésie (1).

Une chose manquait toutefois aux théories modernes dont l'art et la poésie avaient été l'objet, c'était une base rationnelle et vraiment scientifique. Les questions d'art et de littérature avaient laissé indifférents les fondateurs de la philosophie moderne. Bacon, Descartes, Spinoza, ne les ont point abordées, et Leibnitz lui-même, malgré l'universalité de son génie, ne s'en occupa pas davantage. Ce fut de son école cependant et du besoin de compléter et d'élargir le système de son disciple Wolff que sortit la théorie moderne de l'art. Wolff avait distingué une faculté de reconnaître inférieure et supérieure et par suite des idées claires et obscures ; suivant lui, la connaissance humaine est une œuvre de sentiment et

(1) Voir plus haut, p. 7.

d'imagination, ou d'intelligence et de raison ; elle est sensitive ou intellectuelle. Cependant Wolff n'avait traité que de la faculté de connaître supérieure ; mais quelle était cette faculté de connaître inférieure qu'il avait négligé d'examiner? Dès 1723 un de ses disciples, Büfflinger, dans ses *Dilucidationes philosophicæ*, montrait la nécessité de s'en occuper et de fonder par là « la logique de l'imagination, » dont la connaissance pouvait être de la plus grande utilité aux poëtes (1). Al.-Gottf. Baumgarten répondit à cet appel. Dans un premier ouvrage (1735), *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poema pertinentibus*, qu'on peut regarder comme « un essai pour transporter la philosophie de Wolff dans le domaine de la poésie » (2), Baumgarten avait comme donné le programme de cette science nouvelle. « La philosophie, disait-il, attribue au poëte la faculté de connaître inférieure ; cette connaissance sensible demande à être dirigée par la logique ; mais quiconque connaît notre logique sait combien le champ en est stérile. Pourquoi cependant ne pas en élargir les bornes étroites ? Par là le philosophe trouverait l'occasion de rechercher les moyens de développer et d'employer avantageusement la faculté de connaître inférieure. Comme la psychologie met à notre disposition des principes certains, nous ne doutons pas qu'une pareille science de la faculté de connaître inférieure, qu'une science de la connaissance sensible, ne soit possible (3). »

A partir de 1742, Baumgarten exposa dans le cours qu'il faisait à Halle cette nouvelle doctrine ; son disciple Meier en donna avec son assentiment en quelque sorte le résumé dans ses *Principes des Beaux-Arts* (1748-1750) : enfin Baumgarten lui-même résolut d'exposer son système. La connaissance est sensible ou rationnelle ; mais la logique ne s'occupe que

(1) Hettner, *id.*, IV, 83.
(2) *Herder's Lebensbild*, III, 329.
(3) Baumgarten cité par Hettner, *id.* IV, 84.

de la connaissance rationnelle, il doit donc y avoir aussi une science de la connaissance sensible, du sentiment, de l'*æsthesis*. Cette science, « sœur cadette » de la logique, Baumgarten en a exposé les principes dans son *Æsthetica* (1750-1758).

La logique a pour but de diriger la pensée dans la recherche de la vérité et de l'aider dans la fuite de l'erreur; l'esthétique doit donc avoir un objet analogue. Mais qu'est-ce que la vérité et l'erreur au point de vue du sentiment, et quel peut être dès lors le but de l'esthétique? « Le but de l'esthétique, répond Baumgarten, est d'atteindre à la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire à la beauté, et d'éviter l'imperfection de cette même connaissance, c'est-à-dire la laideur. » Ainsi apprendre à *penser juste* est l'objet de la logique, en tant que science de la connaissance supérieure, *gnoseologia superior*; apprendre à *penser beau* est l'objet de l'esthétique, en tant que science de la connaissance inférieure, *gnoseologia inferior*. *L'ars pulchrè cogitandi*, la théorie des Beaux-Arts, voilà donc le domaine de l'esthétique (1). C'est le mérite de Baumgarten d'avoir, suivant l'expression de Mendelssohn, non-seulement introduit un esprit de méthode et de système dans une science où l'on avait accoutumé de divaguer, mais, chose plus importante, d'avoir approfondi et précisé la connaissance de l'art lui-même, de sa nature et de son origine philosophique.

Si la beauté n'est autre chose que la perfection reconnue par les sens, il y a dans toute idée de beauté deux éléments : la perfection et la connaissance sensible. Pour Baumgarten, comme pour Wolff, la première consiste dans « l'accord du multiple et de l'unité; » quant à la seconde elle suppose une qualité propre du jugement à l'aide duquel nous percevons cette perfection. Si nous avons de cette dernière une idée claire, le jugement que nous en portons est rationnel et la connaissance est logique; si, au contraire, nous en avons une

(1) Hettner, *id.*, IV, 85.

idée obscure, le jugement est *sensitif* et la connaissance est esthétique. Ainsi une condition nécessaire à la beauté de la perfection, c'est qu'elle se manifeste et qu'ensuite sa connaissance repose sur un jugement obscur. Mais la perfection reconnue éveille le plaisir. Le plaisir que cause le beau, comme perfection se manifestant aux sens, repose d'après cela sur un jugement obscur (1).

Mais toute beauté étant une perfection apparaissant aux sens, et celle-ci l'accord de la multiplicité et de l'unité, il en résulte que la beauté réside dans la forme et que toute chose belle comme multiple est un composé, entre les diverses parties duquel il doit exister un rapport déterminé ; que de plus toute beauté n'existe que pour et par les sens et qu'une connaissance claire et nette la supprime. Mais il ne peut y avoir de beauté sans désir de la posséder et on ne désire que ce qui est agréable, le vrai but de la beauté est donc de plaire (2). Mais la beauté artistique est la plus grande là où la perfection connue par les sens est la plus haute ; or celle-ci se trouve dans la nature, œuvre de l'activité créatrice la plus parfaite ; l'art, dont l'objet est la représentation du parfait sensible ne peut donc avoir d'autre loi que de rendre le plus fidèlement possible cette perfection de la nature : *naturam imitari*, l'imitation de la nature, tel est donc le précepte suprême de l'art.

En même temps toutefois Baumgarten a senti que c'était là assigner des bornes trop étroites à l'art. En effet, l'art n'a pas seulement pour domaine le monde de la nature, mais encore ce qu'il appelle lui-même le « monde de la fable. » Ici se présente une difficulté que Baumgarten n'a pas su éviter. A côté du monde de la réalité, le meilleur qui existe, on peut en imaginer une foule d'autres, moins bons cependant que le monde réel, et par conséquent moins beaux. Le monde de

(1) Zimm., *id.*, 160.
(2) Zimm., *id.*, 162.

l'art, et en particulier le monde des poëtes, est donc inférieur au monde de la nature, puisque celui-ci est le meilleur monde possible; et Baumgarten n'est pas éloigné de le regarder comme en étant une corruption, aussi loin de la perfection que de la réalité. C'est le disciple de Wolff et de Leibnitz qui parle ici; et c'est de ce point de vue que Gottsched avait jadis proscrit l'imagination et ses fictions, comme une chose pernicieuse, qu'il fallait condamner comme la chair pécheresse, comme quelque chose de sensuel et partant d'immoral. Baumgarten ne va pas jusque-là, mais s'il reconnaît les droits de l'invention artistique, il n'en a pas moins assigné à l'art et à l'esthétique un rôle secondaire et inférieur (1). C'est là le défaut capital de son système. Toutefois sa théorie, en précisant pour la première fois l'origine et la nature psychologique de l'art, n'en marque pas moins un progrès considérable sur celles qui avaient précédé. Malheureusement, comme le remarque Hettner, l'esthétique de Baumgarten ne répond point par l'exécution aux principes sur lesquels il l'avait fondée ; ce n'est le plus souvent qu'un recueil et un sec commentaire des passages les plus célèbres de Cicéron, d'Horace, de Quintilien et de Longin, dont il n'a même point cherché à montrer l'importance et la valeur scientifique, pas plus qu'à y trouver la confirmation de sa théorie; il semble aussi confondre la poésie et l'éloquence, et il n'a point cru devoir s'occuper de la musique ni des arts plastiques.

La *Théorie des Beaux-Arts* de son disciple Meier, qui n'est le plus souvent qu'une froide « métaphysique de la rhétorique et de la poétique, » ne devait pas combler ces lacunes. Ces défauts n'échappèrent pas aux contemporains. Lessing se moqua de ces « fantaisies esthétiques cousues les unes aux autres, finement obscures, mais à la mode avec leur air de profondeur » (2). De son côté Mendelssohn, tout en recon-

(1) Lotze, *Geschichte der Æsthetik in Deutschland*, p. 92.

(2) *Lessing's Werke*, III, 194, éd. Lachm.

naissant ce que la philosophie venait de gagner par la découverte de l'esthétique trouvait que « l'inventeur de cette science nouvelle n'avait point donné au monde tout ce que promettait le mot esthétique, » et il ajoutait « qu'une esthétique dont les principes étaient établis à priori ou simplement tirés de la poésie et de l'éloquence est, en comparaison de ce qu'elle aurait pu être, si on avait cherché à pénétrer les secrets de tous les arts, bien bornée et inféconde » (1). Ce fut la raison pour laquelle la théorie de Batteux plus complète fut accueillie avec tant de faveur en Allemagne. Traduite et remaniée par Adolf Schlegel (1751) et par Ramler (1758), elle fut acceptée à la fois par les deux écoles rivales des Suisses et des Saxons et devint en quelque sorte leur manuel poétique.

Cependant ce qu'il y avait de faux et d'étroit dans la théorie de Batteux ne devait pas non plus passer inaperçu, et elle devait bientôt même rencontrer des contradicteurs. Déjà Schlegel avait cru devoir joindre à sa traduction des commentaires explicatifs, dont Mendelssohn et Lessing n'ont pas dédaigné de s'inspirer. Disciple original de Bodmer et de Breitinger, il sentait le vice fondamental de la théorie du critique français et essaya d'y remédier. Il ne croit pas, comme celui-ci, que l'art ne soit que l'imitation, l'idéalisation, ou, ainsi qu'il s'exprime, « l'amélioration de la nature, » il y voit bien plutôt l'expression sensible du sentiment intime, la libre création de l'imagination. Ainsi tout en faisant avec Batteux de l'imitation de la belle nature le principe suprême de l'art et de la poésie, Schlegel ne voyait pas dans cette imitation le but qu'ils se proposent, mais bien plutôt le moyen nécessaire qu'ils emploient (2). Encore que son point de départ fût différent, il arrivait donc au même résultat que Baumgarten, et, comme pour le fondateur de l'esthétique, cette science

(1) *Mendelssohn's Werke*, IV, I, 314.
(2) Hettner, *id.*, IV, 92.

n'était pour lui qu'une psychologie ou une physiologie de la fantaisie. Ce fut aussi le point de vue de Mendelssohn.

Nous avons vu comment Mendelssohn renonça à la métaphysique pour devenir le collaborateur de Nicolaï. Ce divorce avec la philosophie fut loin cependant d'être complet, et si, comme il l'écrivait à Iselin (1), « il se permettait mainte excursion dans les champs de la littérature, c'était que dans le fait il voyait entre celle-ci et la philosophie spéculative le rapport le plus étroit. » Cette double qualité de critique et de philosophe semblait prédestiner Mendelssohn à continuer, en même temps qu'à réformer, la théorie esthétique de Baumgarten. Tel il apparaît déjà dans ses *Lettres sur les sentiments.* La beauté, produit de la connaissance sensible, a, d'après Baumgarten, son origine dans l'idée obscure d'une perfection ; chercher à éclaircir la notion que nous en avons, c'est la détruire et avec elle le plaisir qu'elle nous cause. Mendelssohn combat ce qu'il y a d'erroné dans cette affirmation (2). Il lui semble que si le sentiment de la beauté n'est pas compatible avec une idée entièrement claire, néanmoins une certaine clarté est nécessaire pour que l'idée de beauté puisse se produire, et que du plus ou du moins de clarté qu'elle renferme dépend même l'intensité du plaisir qu'elle peut causer. Comme Aristote, il croit que chaque beauté a des limites propres, en rapport avec les forces de l'esprit qui la perçoit. Il y a plus, dit-il (3), si les sentiments agréables naissaient d'idées obscures, les esprits cultivés seraient plus pauvres en joies que ceux qui ne le sont pas, et les êtres d'une nature supérieure auraient droit de se plaindre de la Providence qui leur aurait refusé, à cause de la clarté de leurs idées, des sources de plaisir accessibles à des êtres d'une espèce inférieure. Il faut

(1) *Werke*, V, 437.
(2) Kannegiesser, *Die Stellung Moses Mendelssohn's in der Geschichte der Æsthetik*, p. 33.
(3) *Werke*, I, 114.

chercher, dit-il encore ailleurs (1), la source du plaisir dans les forces positives de l'âme et non dans son impuissance.

Ainsi le principe fondamental de l'esthétique de Baumgarten était élargi et mieux compris. Mendelssohn s'est efforcé également de distinguer l'idée de beauté et l'idée de perfection que le fondateur de l'esthétique avait confondues. Ce qui pour Mendelssohn caractérise avant tout la beauté c'est l'unité dans le multiple, tandis que la perfection ne suppose pas l'unité, mais seulement l'accord, l'harmonie dans le multiple. C'est aux sens que s'adresse la beauté, et le plaisir qu'elle nous donne doit être attribué à notre impuissance; c'est à la raison, au contraire, que s'adresse la perfection, et le plaisir qu'elle cause se fonde sur les forces positives de notre âme. Mais si l'ordre, l'unité sont nécessaires pour qu'il y ait beauté, cela tient uniquement aux bornes étroites de notre nature. Aussi, dit Mendelssohn, « des êtres doués de sens plus pénétrants ne doivent éprouver que le dégoût de l'uniformité pour ce que nous trouvons beau, » et il ne craint pas d'affirmer que la beauté, telle que nous la concevons, ne peut subsister devant le créateur et qu'il ne la préfère même pas à la laideur. « Dieu, ajoute-t-il, doit rejeter absolument l'unité dans le multiple; la forme extérieure des choses seule est recouverte par lui d'une beauté sensible. » Mendelssohn retombe ainsi à son insu dans l'erreur de Baumgarten, et en opposant la beauté, « cette Vénus terrestre, » à la perfection, véritable « Vénus céleste, » il perpétuait la doctrine erronée qu'il combattait tout à l'heure : conséquence fatale des doctrines de Wolff, dont, comme le remarque Lotze, n'ont pu s'affranchir les fondateurs de l'esthétique allemande (3).

Mais cette erreur, qu'il devait d'ailleurs réparer plus tard, n'empêche pas Mendelssohn d'avoir dès son premier ouvrage

(1) *Werke*, I, 119.
(2) *Werke*, I, 122 et 124.
(3) *Geschichte der Æsthetik*, p. 15.

non-seulement dépassé Baumgarten, mais fait faire un nouveau progrès à l'esthétique. Lessing comprit aussitôt toute l'importance de cette théorie nouvelle des sentiments; non content de la recommander dans le Journal de Berlin, il tourna dès lors toute son attention vers une science qu'il avait dédaignée jusque-là, et la correspondance qui s'établit à cette occasion entre lui et Mendelssohn a eu pour les travaux postérieurs des deux amis l'influence la plus féconde. Un de ses premiers fruits fut la publication par Mendelssohn des *Principes fondamentaux des Beaux-Arts et des Belles-Lettres* (1757). Cette œuvre, une des plus importantes de l'esthétique avant Kant, était en partie dirigée contre la théorie de Batteux. Mendelssohn s'attache à y montrer combien le principe de l'imitation de la nature, mis en avant par le critique français, est insuffisant pour expliquer nos jouissances intellectuelles et diriger l'artiste. La nature nous plaît sans qu'elle soit imitée ; qu'est-ce donc qui nous charme en elle ? Voilà ce qu'il faut rechercher avant tout ; il faut voir ce que les beautés de la nature ont de commun avec celles de l'art, quel rapport existe entre elles et l'âme humaine. Par ce procédé on arrive à ce principe incontestable que « la nature des Beaux-Arts et des Belles-Lettres consiste dans une représentation artistique sensiblement parfaite ou dans une perfection sensible représentée par l'art (1). » Mais, poursuit Mendelssohn, la représentation d'un objet par l'art peut être sensiblement parfaite, bien que cet objet dans la nature ne soit ni bon, ni beau. Donc, qu'il soit agréable ou désagréable, un objet peut également exciter le plaisir par l'imitation. Ce qui nous plaît même alors, ce n'est pas tant la ressemblance avec l'original que l'habileté de l'artiste et l'expression sensible du génie qui se révèle dans toute œuvre d'art. Mais Mendelssohn va plus loin, et croit que l'artiste, loin de se borner à imiter la nature, peut s'élever au-dessus d'elle, en représentant les

(1) *Werke*, I, 285.

choses, « comme Dieu les eût créées, si la beauté sensible eût été son but suprême. » Disciple fidèle de Leibnitz, comme lui et comme Aristote, Mendelssohn ne veut pas que l'art se borne à imiter, mais qu'il perfectionne la nature. C'était plaider la cause de l'idéalisme que Winckelmann opposait aux conceptions naturalistes du temps.

Ce qui attirait Mendelssohn vers l'étude de l'esthétique, c'était le côté psychologique de cette science ; dans chaque règle de beauté il cherchait, suivant son expression, à découvrir un nouveau secret de l'âme humaine. Ce fut un de ces secrets qu'il essaya de pénétrer dans ses réflexions *Sur le sublime et le naïf dans les Belles-Lettres*, qui parut la même année que les *Principes*. Quand on recule par la pensée les bornes du possible, on arrive à l'incommensurable. Mais l'incommensurable n'existe pas seulement dans l'étendue ; il y a aussi un incommensurable dans la force. La puissance, le génie, la vertu, ont le leur. Or chaque chose qui par son degré de perfection est ou paraît incommensurable est ce qu'on nomme sublime (1). Le sentiment produit par le sublime est complexe, mais il trouve son expression la plus complète dans l'admiration. Si donc on voulait décrire le sublime d'après son effet, on pourrait dire que c'est le parfait sensible dans l'art, capable d'exciter l'admiration. Car toute perfection qui par sa grandeur s'élève au-dessus de nos idées habituelles, dépasse notre attente ou même ce que nous pouvons imaginer comme parfait, est un objet d'admiration. Quant au naïf, la première qualité qu'il exige est incontestablement la simplicité ; mais cette qualité ne suffit pas ; il faut qu'il s'y joigne une belle pensée, une vérité importante, un noble sentiment, exprimé toutefois sans art (2).

Mendelssohn venait d'écrire son traité du sublime, quand

(1) *Werke*, I, 311.
(2) *Werke*, I, 337.

l'ouvrage de Burke sur le même sujet (1) fut connu en Allemagne. L'étude du publiciste anglais se recommande par le soin avec lequel il distingue le beau et le sublime. Suivant lui, le cœur humain a deux mobiles entièrement différents : l'instinct de conservation et l'instinct de société. Du premier dépend le sentiment du sublime ; du second, le sentiment du beau. Ce qui apparaît à notre imagination comme menaçant nous remplit de crainte ; telle est une grandeur démesurée, une lumière inaccoutumée ou des ténèbres profondes, l'immensité du désert ou de la mer ; si les passions que nous ressentons en présence de ces grandes apparitions, affectent immédiatement notre instinct de conservation, elles sont simplement pénibles ; elles sont agréables, au contraire, lorsque nous éprouvons l'idée de peine et de danger, sans y être actuellement exposés ; tout ce qui excite en nous ce sentiment agréable est *sublime*. Au contraire, ce qui nous provoque à la sympathie, ce qui nous charme et nous plait, ou met en jeu l'instinct de société, comme l'imitation, l'amour mutuel des deux sexes, et, dans le monde matériel des formes, des couleurs et des sons, ce qui est doux, délicat, varié, est ce que nous regardons comme beau. Tel est le résumé de la *Recherche* de Burke ; malgré ce qu'elle a d'erroné et d'insuffisant, elle n'en excita pas moins l'attention des contemporains.

A peine avait-elle paru que Lessing résolut de la traduire. Quelques semaines après, il annonçait son travail comme bientôt terminé à Mendelssohn. « Écrivez-moi, ajoutait-il (2), ce que vous pensez de ce livre ou à l'occasion de ce livre. Il s'y trouve, comme vous verrez, de fort belles remarques ; mais le système tout entier ne vaut rien. » Ce que Lessing blâmait surtout dans Burke, c'était la division des passions en deux catégories, c'est-à-dire le fondement même de sa théorie. Pour

(1) *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.* Lond., 1764. The fifth edit.

(2) *Werke*, V, 147.

rectifier aussi les idées erronées de l'écrivain anglais, il se proposait d'accompagner sa traduction de notes explicatives et de suppléments ; mais les études si diverses auxquelles il se livrait alors l'empêchèrent de mettre son projet à exécution. Mendelssohn n'entreprit pas davantage la réfutation de la théorie de Burke, et il se borna (il croyait encore que la traduction de Lessing paraîtrait) à en donner une analyse dans la Bibliothèque universelle, laissant « à une autre plume, » disait-il, à la combattre ou à la redresser (1). Toutefois, Mendelssohn fit mieux que de réfuter le système de Burke, il chercha à y trouver ce qui manquait au sien. Porté par une prédilection particulière vers les écrivains anglais, il lisait avec le plus grand soin tous les travaux publiés de l'autre côté de la Manche, qui se rapportaient à l'esthétique. Il avait formé le projet de traduire Shaftesbury, ce penseur original qui semblait avoir fait de la science du beau la science même de la vertu ; aussitôt que parurent les *Principes de la critique* de Home, il s'empressa de les étudier. L'influence de Shaftesbury se manifestait déjà dans les *Lettres sur les sentiments* ; celle de Burke et de Home apparaît dans la *Rhapsodie sur les sentiments*, destinée à servir de complément aux Lettres. La définition que Mendelssohn y donne de la grâce comme de la beauté en mouvement, définition adoptée à son tour par Lessing dans le Laocoon, est empruntée à Home, et Burke lui a fourni cette idée encore plus féconde, que, dans les questions esthétiques, c'est l'intuition pure et désintéressée qui décide, et que cette intuition seule peut servir à distinguer l'idée et le sentiment du beau des idées et des sentiments congénères du vrai et du bon.

II.

Malgré les progrès que, grâce surtout à Baumgarten et à Mendelssohn, l'esthétique avait faits dans les dernières années

(1) *Werke*, IV, 1, 331.

(2) Hettner, *id.*, IV. 222.

en Allemagne, l'attention presque exclusive qu'on avait jusque là accordée à la poésie, et l'oubli où l'on avait laissé les autres arts, faisaient obstacle à son développement. Les choses changèrent le jour où ce ne furent plus seulement des littérateurs, mais des artistes ou des amis de l'art, qui abordèrent la question du beau. A Winckelmann revient la gloire d'avoir inauguré cette révolution dans l'esthétique. Les *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (1755), qu'il publia à l'âge de trente-huit ans, marquent ses débuts dans la carrière littéraire (1). Il s'y était préparé par de longues études. Poussé par un attrait irrésistible vers l'art antique, il avait formé dès longtemps le projet de visiter les pays où il avait fleuri. Retenu dans sa patrie, il profita du moins des loisirs que lui laissait sa place de bibliothécaire du comte de Bunau, pour lire les écrits des anciens ; c'était encore, bien qu'indirectement, arriver à la connaissance du milieu où l'art avait pris naissance et s'était développé. En même temps, il apprenait le dessin et l'anatomie. Cette forte et patiente éducation porta ses fruits. Aussi, bien qu'il eût grandi dans les traditions du style *rococo*, Winckelmann s'éleva-t-il tout d'abord au-dessus des préjugés contemporains, et à cette époque où l'antiquité était encore méconnue, il eut le mérite d'en recommander l'étude et l'imitation comme la voie la plus sûre pour l'artiste d'atteindre à la perfection. « Le seul moyen de devenir grand et antant que possible inimitable, » dit-il dans un passage souvent cité, et qui résume en quelque sorte sa doctrine et ses aspirations, « c'est d'imiter les anciens, c'est-à-dire de suivre la voie où jadis se sont distingués Michel-Ange, Raphaël et Poussin. » Ainsi c'est dans les œuvres des anciens et en particulier des Grecs, qu'il faut chercher la réalisation des règles de l'art, et « non-seulement la plus belle nature, mais plus

(1) Il était né à Stendal, dans l'Altmark, le 9 déc. 1717.

que la nature (1). » Et avec la perspicacité de l'enthousiasme, Winckelmann montre comment, grâce à un climat doux et à d'heureuses institutions, les artistes grecs l'ont sentie et idéalisée, aussi bien dans la forme du corps et dans les draperies que dans la beauté calme des attitudes et de l'expression. Par là il remit en honneur l'idée méconnue et oubliée du grand style. Aussi son livre fit-il sensation et fut-il presque aussitôt traduit dans toutes les langues. Ce n'était rien moins qu'une révolution dans la théorie de l'art qui commençait (2).

Cependant l'importance du premier écrit de Winckelmann ne permet pas d'oublier les vues erronées qui s'y trouvent, et dont il ne sut jamais bien s'affranchir. Depuis bientôt un demi-siècle que l'attention était rappelée sur les questions d'art, la critique, loin de séparer sévèrement les arts plastiques de la poésie, les avait presque toujours confondus. Ce fut l'erreur de Batteux; ce fut aussi celle de Breitinger. Supérieur à tant d'égards à ses devanciers et à ses contemporains, Winckelmann en subit ici l'influence, et il eut le tort d'accepter leur manière de voir et de l'appuyer de l'autorité de son nom. Mais il alla encore plus loin dans cette voie. Disciple fidèle des Suisses, qui avaient fait du merveilleux la source principale de poésie, et trouvé dans la fable le genre qui le réalisait le mieux, Winckelmann à son tour proposait l'allégorie comme le procédé par excellence auquel devait recourir la peinture; « elle devait être, disait-il, pour l'âge mûr ce que la fable est pour l'enfance (3). » C'était ouvrir la porte à tous les abus du style allégorique et justifier les erreurs de l'art contemporain.

(1) Zimm., *id.*, 315.

(2) Hettner, *id.*, IV, 412.

(3) « Comme l'histoire des saints, des fables et des métamorphoses, dit-il encore, a depuis quelques siècles été presque l'unique sujet traité par les peintres modernes, le peintre doit maintenant se montrer poëte et représenter ses figures à l'aide d'images, c'est-à-dire allégoriquement. »

Par là l'influence de Winckelmann pouvait devenir dangereuse ; il était utile et nécessaire que Lessing vînt la contrebalancer et la combattre.

Les Pensées sur l'imitation des œuvres grecques, non-seulement rendirent Winckelmann célèbre, elles hâtèrent son voyage en Italie. Il touchait enfin au comble de ses désirs. Après tant d'efforts et une attente si longue, il lui était donné de voir et de contempler ces chefs-d'œuvre qu'il ne connaissait que de nom. Une vie nouvelle commence dès lors pour lui. Toutes ses lettres témoignent de son enthousiasme croissant pour les monuments non-seulement de Rome, mais de l'Italie tout entière. Dans cette étude constante du passé, la nature de Winckelmann parut se transformer ; comme les grands écrivains de la Renaissance, il n'étudia pas seulement les œuvres de l'antiquité, il en devint en quelque sorte le contemporain ; et si par là il lui a été donné d'en pénétrer le sens et la haute signification mieux qu'on n'avait fait avant lui, s'il trouva, suivant l'expression de Gœthe, dans les chefs-d'œuvre anciens comme la réalisation de l'idéal qu'il avait conçu, sa nature, dans ce commerce de tous les instants avec l'antiquité païenne, devint elle-même antique et païenne. C'est là qu'il puisa cette manière originale de penser, ce besoin d'amitié, et ce sentiment exquis et presque sensuel de la beauté humaine, surtout de la beauté virile, qu'il regardait comme la plus haute que l'âme de l'artiste puisse concevoir.

A son arrivée à Rome, Winckelmann ne savait point encore s'il ne devait point se donner à l'étude de la littérature grecque et publier les manuscrits du Vatican ; mais bientôt l'art devint l'unique objet de ses pensées, et il ne lut plus les anciens que pour en acquérir, par la connaissance de l'histoire et des poëtes, une intelligence plus complète. Hôte du peintre Mengs, ami du cardinal Albani, célèbre par son goût et ses connaissances archéologiques, entouré d'artistes, Winckelmann ne vécut plus désormais que pour l'art, et son âme

« purifiée » apprit dans cette étude constante à en sentir et à comprendre toutes les beautés. Un voyage qu'il avait fait dans les villes de la Péninsule les plus célèbres par leurs antiquités acheva de lui faire prendre possession de cette « patrie de l'humanité »; il lui montra en même temps, ce qu'il avait senti dès son arrivée à Rome, combien ceux qui, jusque-là, avaient écrit sur l'art en avaient eu peu le sentiment, et par là redoubla en lui le désir d'être le révélateur de cette antiquité, si mal connue de ceux mêmes qui l'avaient étudiée avec le plus de soin et d'amour. Appelé à Florence pour mettre en ordre et décrire la collection de camées du baron Storch (1758), Winckelmann reprit la plume la même année pour ne la déposer que la veille de sa mort. Ses *Lettres sur les découvertes d'Herculanum*, son traité *De la grâce dans les œuvres d'art*, les *Remarques sur l'architecture des anciens*, etc., se succédèrent coup sur coup. Ce n'étaient pourtant en quelque sorte que des délassements au milieu de travaux plus sérieux; tout en écrivant, en effet, ces petits traités, il réservait le meilleur de son temps pour l'histoire de l'art, qu'il termina enfin en 1762, et dans laquelle il a concentré comme en un foyer commun le résultat de ses études et de ses observations. Les écrits qui avaient précédé n'en avaient pour ainsi dire été que le prélude, ceux qui suivirent, comme le traité *De la faculté de sentir le beau dans l'art* et l'*Essai d'une allégorie* ne firent qu'en développer quelques points obscurs et isolés.

L'*Histoire de l'art*, dit Hettner (1), est une des productions les plus originales et les plus puissantes de l'esprit humain. Depuis trois siècles que l'antiquité avait été comme découverte, il se trouvait enfin « quelqu'un, ainsi que Winckelmann l'écrivait lui-même à Gessner (2), qui essayait d'ériger en système l'art antique, non pour perfectionner par ce moyen le nôtre, mais pour apprendre à l'observer et à l'admirer. » On

(1) Hettner, *id.*, IV, 429.

(2) Lettre du 15 nov. 1765.

avait bien écrit dans l'antiquité et au XVI[e] siècle des vies d'artistes, on n'avait point encore essayé de faire une histoire de l'art lui-même. C'est la gloire de Winckelmann de l'avoir entreprise et menée à bien. Il a fait plus même ; il ne s'est pas borné à raconter, dans l'ordre de leur succession, l'histoire des diverses écoles, il a joint la théorie au récit, et a écrit ainsi, suivant l'expression de Herder (1), « une histoire et une métaphysique du beau chez les anciens, » ou, comme on dirait aujourd'hui, une philosophie de l'art antique. Définissant d'abord l'idée et l'essence de la beauté artistique dans son rapport avec la nature, puis montrant la beauté du dessin dans la forme aussi bien que dans l'expression, Winckelmann après avoir passé en revue les matières différentes dont se servent les divers arts, en un mot leur technique, esquisse les traits fondamentaux de la mythologie, décrit les Dieux et les Héros qu'on rencontre sur les anciens monuments, et suit la naissance, la grandeur et la décadence de l'art chez les Egyptiens, les Etrusques, les Grecs et les Romains, découvrant avec une perspicacité merveilleuse les causes de cette grandeur et de cette décadence dans l'influence du climat, de la religion, de la nationalité, de la constitution politique et des mœurs (2).

Cependant les qualités supérieures qui distinguent l'œuvre de Winckelmann ne doivent pas non plus en faire oublier les défauts. Ce qu'on peut reprocher à son système, c'est l'étroitesse de l'idée qui en forme la base, la notion incomplète qu'il a eue du beau et de sa réalisation par l'art. Disciple d'Œser et ami de Mengs, comme eux, Winckelmann a cru que la production de formes idéales, c'est-à-dire de formes élevées au-dessus de la réalité, est le but même et l'essence de l'art. Pour lui, le beau ne consiste que dans la pureté de la forme, dans la correction du dessin, non dans l'expression, la réalisation de l'idée, de l'esprit même et du sentiment intime de

(1) *Kritische Waelder*. — *Zur Lit. u. Kunst*, XIII, 27.

(2) Hettner, *id.*, IV, 430.

l'artiste. Méconnaissant le fondement intellectuel de l'art, il ne voit la source du beau que dans l'unité et la grandeur des formes, dans une certaine généralité de types, ou comme il s'exprime (1), dans l'*indétermination* du dessin, c'est-à-dire dans des formes « n'appartenant en propre à personne en particulier ou n'exprimant ni un état de l'âme, ni un sentiment de la passion déterminée, qui mêlerait des traits étrangers à la beauté ou en détruirait l'unité. » Ainsi la beauté serait comme la meilleure eau, prise à la source même, laquelle est d'autant plus saine qu'elle a moins de goût, parce qu'elle est pure de toute substance étrangère (2).

Cette manière de voir se fait sentir partout où Winckelmann quitte le domaine purement historique pour aborder celui de l'esthétique proprement dite. Puisque pour lui la beauté artistique est quelque chose de subsistant absolument en soi, et non un moyen fourni par la fantaisie d'exprimer de belles pensées et de beaux sentiments, l'idéal qu'il se fait de la beauté ne varie, ni ne change point suivant les peuples et les âges ou les espèces d'art particulières, mais il a quelque chose d'unique, de valable et d'obligatoire pour tous les peuples, tous les temps et tous les arts. « Le vrai beau, dit-il (3), est un et non multiple. » Aussi l'art moderne ne trouve-t-il grâce à ses yeux qu'autant qu'il se rapproche de l'idéal de l'art grec; et, si la sculpture avait été chez les modernes placée au-dessous de la peinture, Winckelmann cherche-t-il, en vrai disciple des anciens, à subordonner à son tour celle-ci à la première.

Mais ces erreurs n'ôtent rien à l'importance scientifique et littéraire de l'œuvre de Winckelmann : elle fait époque non-seulement dans l'histoire de l'art, mais encore dans celle de la littérature allemande ; et elle ne se recommande pas moins

(1) *Werke*, IV, 54.
(2) Zimm., *id.*, 329.
(3) *Werke*, IV, 48.

par le charme du style, la clarté et la noble simplicité de l'expression que par l'étendue des recherches et la profonde connaissance du sujet. Winckelmann aspirait à écrire dans un beau langage sur le beau; une de ses douleurs, c'était qu'il y eût encore des hommes qui ne comprissent pas comment on pouvait écrire en allemand et y écrire bien; pour lui il voulait non-seulement faire honneur à la science, mais à son idiome national. En cela il fut l'auxiliaire et le devancier de Lessing. A une époque où régnait encore cette diction diffuse et pesante, qui semblait le privilége de l'école de Gottsched, il se créa, comme le grand écrivain, mais dans un autre genre, une langue abondante, pleine de force et d'énergie, précise à la fois et claire. Cette simplicité et cette grandeur calme qu'il reconnaissait comme l'essence de l'art antique est aussi ce qui distingue sa manière de penser et d'écrire. C'est la beauté grecque qui se reflète dans la perfection de son style, comme dans celui de Lessing, la vigueur et la jeunesse de la pensée moderne (1).

Cependant si l'histoire de l'art fut admirée, bien peu d'hommes cependant en comprirent toute la portée; Winckelmann eut le sort de tous ceux qui devancent leur temps, il se trouva isolé, « semblable, suivant la belle expression de Schelling, à une montagne dans sa grandeur sublime, sans une voix, sans un signe de vie dans le vaste empire de la science qui répondît à ses efforts. » On l'admira, on le traduisit, les sociétés savantes l'accueillirent dans leur sein, mais parmi les contemporains Lessing fut peut-être le seul qui le comprit complètement. Son influence sur la génération suivante n'en fut que plus grande. Ce fut lui qui, mettant un terme au mauvais goût régnant, réveilla le sentiment du grand art et remit en honneur la beauté éternelle des œuvres grecques depuis longtemps oubliée. Mais son action ne se fit point sentir uni-

(1) [illegible] parallèle entre Winckelmann et Lessing fait par Herder [illegible]. — *Zur Lit. u. Kunst*. XIII, 29.

quement dans le domaine de l'art, elle ne s'exerça pas moins dans celui de la littérature et de la science. La perfection de la forme à laquelle la poésie allemande allait atteindre avec Goethe et Schiller n'eût point été possible sans cette intelligence de la beauté idéale dont Winckelmann avait été comme le révélateur. L'archéologie que venaient de créer Christ et Heyne, reçut de lui une impulsion nouvelle; et, chose qui surprend tout d'abord, il ne contribua pas moins à créer ou à transformer dans sa patrie l'histoire littéraire et politique. Quand Herder demandait dans ses Fragments (1) où était le nouveau Winckelmann qui ouvrirait le temple de la sagesse et de la poésie, comme le premier avait révélé les secrets de l'art grec, on sent que c'est dans la lecture du grand écrivain que le jeune critique avait puisé l'idée de l'histoire comparée de la poésie antique, et ce sentiment si profond du développement historique de l'humanité, qui fait la vie et l'originalité de ses *Idées sur la philosophie de l'histoire*, c'est à Winckelmann plus encore peut-être qu'à Montesquieu ou à Voltaire que Herder en est redevable (2).

L'importance des écrits de Winckelmann a laissé dans l'ombre ceux des contemporains qui ont abordé les mêmes questions; elle ne doit cependant pas les faire tous oublier. La place que Herder a accordée à Hagedorn, le frère du poëte anacréontique, et la critique même qu'il a faite de ses *Réflexions sur la peinture* témoignent assez de l'estime dont jouissait alors cette œuvre d'un connaisseur habile d'un art trop négligé par Winckelmann. C'est avec raison cependant que Herder lui reproche l'ignorance philosophique qui l'a empêché de fonder sa théorie sur un principe indiscutable. C'est le reproche que mérite aussi Raphael Mengs, le peintre-critique, dont les écrits parurent peu de temps après le livre de Hagedorn. Après avoir été le maître et le guide de Winckelmann

(1) *Zur Lit. u. Kunst*, II, 61.
(2) Hettner, *id.*, IV, 434.

dans la connaissance technique de l'art, Mengs devenu son disciple, écrivit à l'instigation de son ami ses pensées sur la beauté et le goût en particulier dans la peinture (1). Comme Winckelmann, Mengs fait consister la beauté dans la représentation idéalisée d'une nature toujours défectueuse. « La nature, dit-il, montre des choses que l'art est dans l'impossibilité d'imiter, ainsi dans le clair-obscur l'art ne paraît que faible en comparaison de la nature; mais, au point de vue de la beauté, il lui est sans conteste supérieur. La nature, en effet, est dans ses productions soumise à nombre de hasards, l'art au contraire agit librement... il peut choisir ce qu'il y a de plus beau dans tout le théâtre de la nature, prendre les matériaux qu'il met en œuvre en plusieurs lieux, comparer la beauté d'hommes isolés » (2). Ainsi pour Mengs, comme pour la plupart de ses contemporains, l'idéal de l'art, loin d'être le produit de l'imagination créatrice et de résider dans l'union inséparable de la conception du beau et de sa réalisation par des formes sensibles, consiste uniquement dans la perfection et le charme des formes extérieures, dans la juxtaposition presque mécanique de parties isolées, au choix desquelles préside le goût et le bon plaisir personnel: erreur capitale qui fait de la représentation des belles formes le but même de l'art, tandis qu'elles ne doivent être, suivant l'expression de Gœthe, que le moyen, fourni par l'âme humaine, d'exprimer de belles pensées.

Cette erreur tenait en grande partie à l'ignorance volontaire où les critiques de l'art et Winckelmann lui-même étaient des découvertes récentes dont s'était enrichie la science du beau. Tandis que l'école de Baumgarten mettait en avant les droits de l'imagination, Mengs et Hagedorn se bornent à une sèche analyse de la beauté plastique, et, comme l'avait fait Gottsched pour la poésie, s'ils donnent des indications peut-

(1) Gœthe, *Winck.*, *u. s. Jahrh.*, XXIV, 19. — Zimm., *id.*, 339.
(2) Cf. Hettner, *id.*, 439.

être utiles et précieuses dans la pratique de l'art, ils se taisent sur le rôle qu'y jouent nécessairement la fantaisie et le sentiment, sur ce qu'il doit à la religion, aux mœurs, à la constitution politique, en un mot sur ce qui en est l'âme et la vie. Par là aussi s'explique la confusion qu'ils ont établie entre la poésie et les arts plastiques. De même que Winckelmann, s'appuyant sur l'antithèse connue de Simonide, qui voyait dans la peinture une poésie muette et dans la poésie une peinture parlante, avait, dans son premier écrit (1), avancé qu'il ne semble pas contradictoire que la peinture puisse avoir des limites aussi vastes que la poésie, et qu'il est par conséquent possible au peintre aussi bien qu'au musicien, de suivre le poëte, Hagedorn, dans ses *Réflexions sur la peinture*, déclarait que les lois de la poésie étaient autant de maximes obligatoires pour la peinture, et que les préceptes d'Horace et de Despréaux ne s'adressaient pas moins à l'artiste qu'au poëte (2). Ainsi se perpétuait cette confusion fatale entre la poésie et les arts du dessin qui depuis un demi-siècle dominait la critique en Allemagne, aussi bien qu'en France, en Angleterre ou en Italie.

Dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, Dubos, il est vrai, devançant Lessing, avait bien signalé quelques-unes des différences qui existent entre ces deux arts; mais Batteux paraît les ignorer; et, dans les *Tableaux tirés de l'Iliade* (1757), ouvrage qui eut au moins le mérite de « ramener avant Winckelmann l'attention des artistes sur l'antiquité grecque, » le comte Caylus, en faisant en quelque sorte de la peinture « la pierre de touche des poëtes, dont il déterminait le rang d'après le nombre de tableaux qu'ils offraient à l'artiste, » tendait à rabaisser la poésie et à en confondre les procédés avec ceux de la peinture. Cette confusion, Luigi Dolce en Italie l'avait faite depuis longtemps dans son *Dialogo della pittura* (1735).

(1) *Werke*, I, 167.
(2) Hagedorn, cité par Hettner, *id.*, IV, 443.

Pour lui le bon poëte est aussi un bon peintre, et toutes les qualités qui distinguent la peinture, il les attribue également à la poésie. En Angleterre enfin on retrouve les mêmes erreurs, peut-être même poussées encore plus loin, dans le *Polymetis* de Spense ; et Daniel Webb qui suivit, dans ses *Dialogues sur le beau*, était allé jusqu'à ne voir dans la poésie que l'union de la double puissance de la peinture et de la musique (1).

Ces erreurs de la critique anglaise avaient leur origine dans la théorie de Bacon, qui, en faisant de l'imagination la faculté créatrice de la poésie et de la peinture, avait paru les identifier. Acceptée par Addison, cette manière de voir lui avait été empruntée par Bodmer et Breitinger. Elle devait les conduire fatalement à confondre ces arts. La seule différence que le vingtième *Discours des peintres* établissait entre le poëte et le peintre, « c'est que l'un peint la nature avec des mots, l'autre avec le pinceau et des couleurs. » « Le poëte, disait encore Bodmer, dans le discours suivant, est un peintre en rimes, qui fait un tableau à l'aide de simples mots (2). » Cette théorie avait produit ses fruits, et la poésie descriptive, dont elle était la justification, triomphait en Allemagne où Brockes et Haller l'avaient importée. Il était temps qu'une réaction eût lieu; il y allait de l'avenir de la littérature nationale. Ce mouvement en sens contraire commença le jour où les critiques de Berlin rompirent avec les Suisses. C'est la gloire de Lessing de l'avoir continuée, et, en assignant dans le *Laocoon* à la poésie et aux arts du dessin leur rôle distinct, d'avoir mis enfin un terme à une confusion également fatale à l'une et aux autres.

Lessing était préparé de longue date à aborder ces questions et semblait par la nature de ses études antérieures prédestiné à les résoudre. La préface qu'il avait en 1754 écrite pour la traduction de l'*Analysis of Beauty* de Hogarth (3),

(1) Danzel, *Lessing*, II, 14.
(2) Koberstein, *Grundriss*, p. 1177.
(3) *Lessing's Werke*, IV, 106, éd. Lachm.

l'empressement avec lequel il est revenu à plusieurs reprises sur ce livre, « propre à ramener à quelque chose de précis les idées diverses que les hommes ont de ce qui plaît, » prouvent assez quel intérêt lui inspirait déjà tout ce qui avait trait à l'esthétique. Son voyage de Hollande ne put que développer encore son goût naissant pour les arts. Le projet qu'il forma peu après de traduire le traité du Beau et du Sublime de Burke, la correspondance qui s'établit à ce sujet entre lui et Mendelssohn, nous le montrent s'occupant chaque jour avec plus d'ardeur de ces questions. Une chose lui manquait cependant, c'était la connaissance pratique de l'art; il s'en occupait bien plus au point de vue historique et esthétique que pour l'étudier en lui-même. Il forme même à cet égard, comme l'a remarqué Guhrauer (1), un contraste frappant avec Winckelmann; chez celui-ci, c'est l'artiste; chez Lessing, au contraire, c'est le penseur qui prédomine; ce ne sont pas les procédés de l'art qui l'intéressent, c'en est la théorie générale, en tant qu'expression et manifestation de la pensée humaine; voilà pourquoi son attention se porta de bonne heure sur les différences qui distinguent la poésie des arts du dessin (2). Aussi, tandis que Winckelmann dans ses prédilections d'artiste était porté à rabaisser la poésie, Lessing devait au contraire lui accorder ses préférences et la rétablir dans tous ses droits.

Déjà dans son Traité de la fable le critique s'était élevé contre l'assimilation qu'on faisait entre la poésie et la peinture; les études dramatiques auxquelles il se livra presque toute sa vie le préparaient d'ailleurs à sentir tout ce qui les séparait; aussi fut-il naturellement porté à combattre le rapprochement que Winckelmann avait, dans son traité de l'imitation des anciens, fait entre ces deux arts; n'était-ce pas aussi le moyen de porter un dernier coup aux théories des Suisses? Ce

(1) *Lessing's Leben*, II, 30.
(2) Zimm., *id.*, 201.

fut dans sa retraite de Breslau que Lessing mûrit ce dessein, et qu'il commença le Laocoon. Il se mit à l'œuvre sans autre but que d'exposer ses idées et sans croire au succès. « Ce n'a jamais été mon intention, a-t-il dit, d'écrire pour le poëte ou pour le peintre. J'écris sur eux, non pour eux. » Et dans une lettre à Klotz : « Je promets peu de lecteurs à mon Laocoon et je sais qu'il aura encore moins de juges compétents » (1). Le critique aussi ne se pressait pas de publier son œuvre ; enfin après son retour à Berlin, il réunit et compléta les fragments qu'il avait écrits à Breslau et se décida à les donner au public (1766).

Le double titre de son livre *Laocoon ou des limites de la peinture et de la poésie*, indiquait déjà le but que Lessing se proposait ; il a pris soin de le préciser lui-même ; c'est contre ce prétendu accord de la peinture et de la poésie, qui faisait rentrer la poésie dans les bornes étroites de la peinture et donnait à celle-ci des limites aussi vastes qu'à la première, qu'il s'élève ; son livre est dirigé contre « cette fausse critique, qui produit, dit-il, dans la poésie la fureur de décrire et dans la peinture l'abus de l'allégorie, en faisant de la première un tableau parlant, sans qu'on sache à vrai dire ce qu'elle peut et doit peindre, de la seconde une poésie muette, sans qu'on nous apprenne dans quelle mesure elle peut exprimer des idées générales sans s'éloigner de son but et se changer en une prose vulgaire (2). » Lessing a dédaigné de s'astreindre dans le Laocoon à un ordre régulier, il n'a point voulu faire un de ces livres systématiques, dont il y a, remarque-t-il avec ironie, un si grand nombre en Allemagne ; il est facile cependant de retrouver le plan qui a présidé à son œuvre.

Qu'y a-t-il au fond de cet accord généralement adopté entre la poésie et les arts figuratifs? Telle est la première question que le critique examine, en comparant la description que Virgile a faite de la mort de Laocoon et l'image que nous en

(1) *Antiq. Briefe*, n° LII. — (*Lessing's Werke*, L. VIII, 189).
(2) Préface du Laocoon.

offre le groupe célèbre de ce nom (1). Le Laocoon du sculpteur antique ne pousse qu'un soupir contenu, celui de Virgile, au contraire, fait entendre un cri terrible ; Winckelmann avait voulu expliquer par le souci que l'art grec avait de la grandeur héroïque le calme dans la douleur que le statuaire a donné à son Laocoon ; l'explication est inadmissible. Philoctète remplit la scène de ses plaintes, et pourtant Sophocle n'a point rabaissé par là son héros. Si donc les poëtes anciens n'ont point craint de nous montrer leurs personnages poussant des cris, tandis que les sculpteurs se sont gardés de le faire, il faut en chercher une autre raison. Cette raison tient à la diversité de la poésie et des arts plastiques. Pour l'artiste, qui s'adresse aux yeux, la beauté corporelle est la loi suprême ; pour le poëte, qui ne représente point de formes visibles, elle est sans importance. Une bouche ouverte pour crier est un objet désagréable à la vue, voilà pourquoi l'auteur du groupe de Laocoon a évité de la représenter ; le *clamores horrendos ad sidera tollit* est un trait sublime pour l'oreille, Virgile l'a écrit sans s'occuper de l'effet que cette image pourrait produire pour la vue. Mais il y a plus. L'artiste ne peut choisir qu'un instant de la durée pour ses représentations, il doit donc bien se garder que cet instant offre rien de repoussant ou de contre nature ; le poëte n'est pas renfermé dans cette limite étroite de temps ; il prend les faits à leur origine et les conduit jusqu'à leur terme, il lui est donc possible de préparer par ce qui précède ce qu'il pourrait dire de choquant ou de l'adoucir par ce qui suit. Le Laocoon de Virgile pousse des cris ; mais comment ne pas pardonner cette faiblesse causée par l'excès de la douleur au patriote prévoyant, au père dévoué que le poëte vient de nous montrer ? Qui pourrait aussi reprocher au Philoctète de Sophocle de se livrer à sa douleur, quand nous le voyons abandonné, privé de l'arc qui seul lui servait à sustenter sa vie, et cependant au milieu de

(1) Ch. I-V.

ce désespoir profond gardant sa force d'âme et refusant de pardonner à ses ennemis ?

S'il faut admettre que la poésie et les arts plastiques ne peuvent représenter les objets de la même manière, que faut-il penser de la ressemblance prétendue des tableaux poétiques et des tableaux faits par l'artiste ? Telle est la seconde question examinée par Lessing (1). Cette partie de son livre est dirigée surtout contre Spence et contre Caylus. Spence a-t-il eu raison de chercher à expliquer les poëtes anciens par les chefs-d'œuvre de l'art, et peut-on avec Caylus fixer le rang des différents poëtes uniquement d'après le nombre de tableaux qu'ils offrent à l'artiste ? Lessing trouve dans Homère lui-même, que Caylus avait pris pour exemple, la réfutation la plus frappante de la ressemblance prétendue des tableaux fournis par la poésie et par l'art. Si Homère était perdu, pourrions-nous nous faire, dit-il, la moindre idée non-seulement de son œuvre, mais de son talent pittoresque d'après les tableaux qu'on en aurait tirés. On trouve dans Homère des tableaux, qui ne peuvent fournir de sujets à l'artiste ou ne lui en offrent que de défavorables, et réciproquement l'artiste peut trouver les motifs les plus féconds dans des passages, où le poëte ne présente aucun tableau. Que faut-il en conclure ? Evidemment qu'un poëme peut être très-productif pour le peintre, sans être pour cela pittoresque et en retour qu'un autre poëme peut être très-pittoresque, sans rien fournir au peintre. Un tableau poétique, en effet, n'est pas nécessairement ce qui peut être changé en un tableau réel, mais nous appelons pittoresque tout trait, tout assemblage de traits, dont le poëte se sert pour rendre son objet sensible ; ils forment un tableau, parce qu'ils font éprouver quelque chose de l'illusion que procurent les œuvres de l'artiste.

Comment donc les tableaux poétiques d'objets sensibles, qui dès lors devraient être communs au poëte et à l'artiste,

(1) Chap. VI-XVI.

ne peuvent-ils servir à ce dernier, et comment à leur tour tant de tableaux propres à l'art perdent-ils la plus grande partie de leur effet, quand ils sont décrits par le poëte ? Telle est la troisième question que se pose Lessing (1). Si le poëte ne peut imiter l'artiste, pas plus que l'artiste ne peut imiter le peintre, répond-il en s'appuyant sur une découverte de Mendelssohn, cela tient à ce que la poésie et les arts du dessin se servent de moyens de représentation et de signes différents ; les arts plastiques, en effet, emploient des figures et des couleurs dans l'espace, la poésie des sons articulés dans le temps. Or si les signes ont un rapport avec la chose signifiée, des signes contigus ne peuvent représenter que des objets coexistants, c'est-à-dire des corps ; les corps par conséquent avec leurs qualités visibles, voilà à proprement parler les objets de la peinture. De même des signes successifs ne peuvent représenter que des objets successifs, c'est-à-dire des actions ; par conséquent les actions sont le véritable objet de la poésie. Cependant les corps n'existent pas seulement dans l'espace, mais encore dans le temps ; à chaque instant de leur durée ils peuvent paraître sous un aspect ou avoir des rapports différents, chacune de ces apparences, chacun de ces rapports est l'effet d'un précédent et peut être la cause d'un suivant et par suite le centre d'une action ; par conséquent la peinture peut aussi imiter des actions, mais seulement en les représentant au moyen de corps. D'un autre côté les actions n'ont point en elles d'existence absolue et indépendante, elles supposent quelque chose qui les ait produites, en tant que ce quelque chose est corps ou peut être considéré comme tel ; la poésie peut donc aussi représenter des corps, mais elle ne le fait qu'au moyen d'actions. Or la peinture, ne pouvant se servir dans ses compositions coexistantes que d'un seul instant de l'action, doit pour cela choisir le plus fécond, celui qui fasse le mieux comprendre ce qui précède et ce qui suit.

(1) Ch. XVI.

De même comme la poésie ne peut employer dans ses imitations progressives qu'une seule qualité, elle doit choisir celle qui éveille l'image la plus sensible du corps, du côté dont elle l'emploie.

Telles sont les différences et les ressemblances que Lessing a signalées entre la poésie et la peinture : désormais il était impossible de les confondre. Mais là ne s'est pas arrêté le critique ; il a tenu à préciser encore davantage ce qui distingue les arts du dessin, qu'il oppose à la poésie, des arts qui, ainsi qu'elle, se servent comme moyen de représentation de signes successifs (1). La succession dans le temps étant le domaine du poëte, comme la succession dans l'espace le domaine du peintre, le mode de représentation dont se sert le premier doit différer essentiellement de celui que le second emploie. Ce que dans un tableau l'œil saisit en une fois, le poëte ne peut le raconter que peu à peu, et il arrive qu'au dernier trait nous avons déjà oublié le premier. Homère a évité cet inconvénient, il se borne à peindre les objets par une épithète, mais il décrit avec soin les diverses actions où ils figurent. Tel n'est point toutefois le procédé des poëtes modernes ; l'Arioste dépeint Alcine trait pour trait, Haller n'oublie, quand il décrit la gentiane, pas un détail, pas une partie de la plante; cependant qui donc, s'il n'avait déjà vu cette plante, pourrait s'en faire d'après sa description une idée exacte ? Et qui n'est pas certes plus frappé de la beauté d'Hélène, qu'Homère se borne à montrer par un trait, que de celle d'Alcine dont l'Arioste fait un portrait si complet ? Ainsi la poésie descriptive est inutile puisqu'elle n'atteint pas le but qu'elle se propose, et elle est condamnable, puisqu'elle est contraire aux principes mêmes qui doivent diriger le poëte.

Mais de ce que le poëte ne doit pas peindre, s'ensuit-il que la représentation de la beauté plastique lui soit interdite (2) ?

(1) Chap. XVII et XVIII.
(2) Chap. XX et XXI.

Il n'en est rien, seulement le poëte ne doit pas la représenter de la même manière que l'artiste. C'est dans la perfection de la forme, dans la pureté des lignes et des contours que la beauté consiste pour le peintre, et c'est dans son instant le plus fécond qu'il la montre ; le poëte, au contraire, la représente dans ses effets. Ainsi quand Homère veut donner une idée de la beauté d'Hélène, il montre quelle impression sa vue produit sur les vieillards de Troie. Toutefois il est encore un autre moyen pour le poëte de représenter la beauté, c'est d'en peindre le *charme*. Le charme, dit Lessing, en s'appropriant la définition de Home, c'est la beauté en mouvement. « Le peintre ne peut que laisser deviner le mouvement ; par suite le charme pour lui n'est que grimace ; mais dans la poésie il reste ce qu'il est : une beauté transitoire que nous désirons voir à plusieurs reprises ; il passe et revient ; et, comme il est plus facile de se rappeler un mouvement que de simples formes ou des couleurs, le charme doit agir avec plus de force sur nous que la beauté. »

Mais là ne se borne pas le rôle de la poésie (1) : plus favorisée que les arts plastiques, elle peut aussi représenter la laideur, dont la peinture leur est interdite, mais à une condition toutefois, c'est que cette description ne soit pas un but, mais un moyen d'arriver à un autre but, par exemple d'atteindre au ridicule ou d'augmenter l'horreur. C'est ainsi que la laideur de Thersite, opposée par Homère à l'importance qu'il s'attribue, le rend plus ridicule, et que celle d'Edmond, dans le Richard III de Shakspeare, augmente l'effroi que nous inspire sa nature satanique. Lessing, dans cet ordre d'idées, va même jusqu'à permettre au poëte l'emploi de ce qui provoque le dégoût, pourvu qu'il s'en serve aussi, comme d'un moyen, pour exciter le rire et la pitié.

Le Laocoon n'a point été achevé, et tel que nous l'avons,

(1) Chap. XXIII, XXIV, XXV.

c'est, suivant l'expression de Garve, bien plus une histoire, que le résultat des méditations de Lessing sur la poésie et les arts du dessin. On ne saurait trop regretter qne les circonstances aient empêché le critique de mettre la dernière main à son œuvre et de nous donner le dernier mot de sa pensée. S'il n'eût point évité peut-être certaines erreurs qui tenaient à sa connaissance insuffisante des arts plastiques, on n'eût point aussi sans doute trouvé dans son livre les lacunes inévitables dans toute œuvre inachevée, et que, les fragments recueillis par ses éditeurs permettent du moins de le croire, il aurait comblées en partie. On ne peut disconvenir, en effet, que dans ce qu'il dit de la poésie, Lessing n'ait eu en vue avant tout le drame et l'épopée, et qu'il n'ait trop oublié les autres genres poétiques; mais c'est surtout dans ce qui concerne les arts figuratifs que le Laocoon peut être regardé comme défectueux; la différence entre la sculpture et la peinture n'y est nulle part clairement indiquée; on a le droit aussi d'être surpris du peu de cas que Lessing fait du coloris, qu'il sacrifie entièrement au dessin; la peinture de genre et d'histoire n'ont trouvé qu'à peine grâce à ses yeux, et il proscrit sans ménagement le portrait et le paysage. On pourrait également lui reprocher, s'il n'avait eu l'intention d'en parler plus tard, de n'avoir rien dit de la musique et de ses rapports avec la poésie, oubli qui empêche le Laocoon d'être une théorie complète des Beaux-Arts. Mais ces défauts n'ôtent rien à l'importance de cette œuvre magistrale. Si, en cela disciple trop fidèle de Winckelmann qu'il prétendait combattre cependant, Lessing a eu le tort, dans son admiration pour les anciens, de faire de la beauté le principe unique des arts plastiques, le rôle qu'il lui assigne, ainsi qu'à la perfection de la forme en général, n'en a pas moins été une idée féconde, qui grâce à lui a pris place désormais dans l'esthétique (1). Il en est de même de la différence profonde qu'il a établie entre la poésie

(1) Zimm., *id.*, 196.

et les arts du dessin : « Depuis que nous possédons le Laocoon, dit Fr. Vischer, cette vérité que le poëte ne doit pas peindre est devenue l'*abc* de la poésie. » On peut ajouter que c'est le Laocoon, qui, au milieu de la confusion des divers systèmes, montra enfin à la muse allemande égarée le but vers lequel elle devait aspirer. En mettant la poésie au-dessus des autres arts, en lui assignant pour domaine la nature entière et pour moyen principal l'action, ainsi qu'en la ramenant des règles de la convention à la simplicité antique, Lessing prépara la révolution qui devait affranchir la littérature nationale des dernières entraves du classicisme, et rendit possible en Allemagne la grande époque littéraire de la fin du siècle dernier.

Personne n'a mieux apprécié que Gœthe cette influence puissante de l'œuvre de Lessing sur les destinées de la littérature allemande. « Il faut être jeune, » dit-il dans Vérité et Poésie (1), « pour se représenter l'effet que produisit sur nous le Laocoon de Lessing, en nous ramenant des régions d'une pénible intuition aux champs libres de la pensée. Ce mot si longtemps mal compris que la poésie est une peinture, *ut pictura poesis*, était enfin mis de côté, la différence des arts du dessin et des arts de la parole rendue claire ; et, si ces arts se réunissaient encore à leur base, leurs sommets étaient nettement séparés. » Et après avoir rappelé avec quel soin et quelle pénétration Lessing avait assigné à chacun d'eux leur domaine et leur rôle : « Toutes les conséquences de cette magnifique pensée, ajoute-t-il, se montrèrent à nous comme illuminées d'un éclair subit, toute la critique qui jusque-là s'était érigée en juge et en arbitre absolu, fut rejetée comme un vêtement usé, et nous nous regardâmes comme rachetés de toute erreur. »

Je crains bien que Gœthe n'ait mis ici les opinions de son âge mûr à la place des impressions de sa jeunesse ; mais

(1) *Dicht. u. Wahrh.*, liv. VIII.

cette confusion n'infirme en rien le jugement qu'il a porté sur le Laocoon ; et si l'œuvre de Lessing ne fut pas de la part des contemporains l'objet de cette admiration dont parle *Vérité et Poésie*, elle n'en attira pas moins l'attention des littérateurs. De toutes parts elle fut jugée, analysée, louée ou attaquée avec ardeur. Lessing se montra assez indifférent aux critiques dont son livre fut l'objet ; cependant, parmi les adversaires que rencontra son système, il en est un qui lui parut digne d'être réfuté, et auquel il aurait répondu si ses occupations le lui eussent permis ; ce n'était rien moins que l'auteur des *Fragments*.

Le Laocoon avait dès son apparition vivement frappé Herder ; il lut trois fois de suite « cette œuvre à laquelle les trois grâces de la science humaine avaient mis la main. » Ce fut un monde nouveau qui s'offrait à ses regards, « une de ces apparitions, dit-il dans son style pittoresque, que Démocrite demandait aux dieux comme le bonheur de sa vie. » Occupé précisément alors de la lecture d'Homère, « les remarques de Lessing furent pour lui, suivant son expression (1), comme une semence jetée dans un sol nouvellement retourné. » « Je trouve, écrit-il encore, très-juste, très-exacte et très-féconde cette pensée, — qu'il devait pourtant attaquer plus tard, — que le contigu convient au peintre, le successif au poëte. » Cependant Herder ne persista pas dans cette admiration sans bornes des idées de Lessing ; l'autorité de Winckelmann d'ailleurs l'arrêtait ; il hésitait entre les deux critiques, ne sachant lequel « se choisir pour héros, » et incertain de la part qu'il devait faire à l'un et à l'autre. Scheffner qui venait de lui faire connaître le jugement de Ramler sur le Laocoon, « ce livre plein d'observations fines et d'une immense lecture, » était parti de là pour communiquer à son ami ce qu'il pensait de Lessing et de Winckelmann, Herder saisit cette occasion de se prononcer à son tour sur ces deux écri-

(1) Lettre à Scheffner du 4 oct. 1766. *Lebensb.*, II, 190.

vains qu'il avait étudiés avec tant de soin. « Pour comparer Lessing et Winckelmann, dit-il (1), le premier est plus fécond et plus utile, le second plus recherché et plus soigneux; celui-là pense davantage, et sait nous montrer non-seulement ce qu'il a pensé, mais comment il l'a pensé, il nous introduit dans l'atelier de son esprit. Celui-ci a tiré des anciens ses plus grandes pensées, et là où il pense, il ne nous montre, pour ainsi dire, que le produit de son travail intellectuel, non sa manière de penser ; le premier est uniquement un raisonneur érudit de génie et de goût; le second un archéologue d'un jugement peu étendu, mais profond. Lessing, ajoutait-il, est porté sur les épaules de Winckelmann et voit ainsi plus en grand et plus loin. »

On pourrait jusqu'à un certain point appliquer ce mot à Herder lui-même ; en s'appuyant sur les critiques du temps, en s'inspirant des écrits de Winckelmann et de Lessing, il prétendait bien voir mieux et plus loin qu'eux. En ce moment même il achevait ses Fragments où, comme nous l'avons vu, il tira un si grand parti des *Literaturbriefe*. A peine les eut-il publiés qu'il commença ses *Silves* ou *Mélanges critiques*. Les questions littéraires l'avaient jusque-là plus spécialement occupé ; sollicité en quelque sorte par la lecture du Laocoon et des écrits de Winckelmann, nourri de tout ce qu'on avait écrit dans les dernières années sur la théorie des Beaux-Arts, il voulut à son tour dire ce qu'il pensait de la « science du beau. » Mais en attendant qu'il écrivît cette esthétique qu'il annonçait déjà à la fin des Fragments, ce fut à l'auteur du Laocoon et à un critique nouveau, qui venait de paraître à Halle, qu'il s'en prit d'abord.

Herder était trop imbu des idées de Winckelmann pour accepter, sans les contester et dans leur ensemble, les conclusions de Lessing; avec cet esprit subtil et parfois sophistique

(1) *Id.*, *id.*, 191.

qui lui est propre, non-seulement il s'attacha à les réfuter une à une, ou à montrer ce qu'elles avaient d'inexact; mais encore, par un procédé qu'il emploiera plus d'une fois, il ne prétendit à rien moins qu'à refaire à son point de vue l'œuvre du grand écrivain. C'est ce qu'il a essayé dans la première de ses *Silves critiques*. Herder avait écrit ces *Mélanges* presque en entier en 1768. Dès le commencement de l'automne la publication en fut annoncée. Le titre de l'ouvrage attira l'attention de Lessing; il écrivit aussitôt à Nicolaï pour savoir qui en était l'auteur; il croyait reconnaître là la main de Klotz. Nicolaï se hâta de le détromper.« Vous vous imaginez, lui répondit-il (1), *homines emunctæ naris* (gens au nez fin) que les silves critiques sortent de l'école de Klotz. J'ai appris aujourd'hui de source certaine que Herder en est l'auteur... J'ai vu les épreuves des premières feuilles. Le style confirme cette supposition. Il parle de vous avec la plus grande estime. Il semble par la suite, il est vrai, être sur bien des points d'une autre opinion que vous... Je vais écrire à Herder; peut-être obtiendrai-je de lui la communication des épreuves. » C'était aller au devant des vœux de Lessing; tout occupé alors d'un projet de voyage en Italie, il désirait avant de partir pour Rome connaître l'ouvrage du jeune éerivain (2). Nicolaï tint parole; mais plus que jamais Herder voulait garder l'anonyme. Mécontent des critiques dont ses Fragments étaient l'objet depuis quelque temps, il résolut cette fois de ne point se laisser connaître. « Je n'ai rien appris de Hartknoch au sujet des Silves, écrivait-il à Nicolaï (3). L'auteur à ce qu'il paraît veut rester inconnu, tout en s'attaquant bravement au parti de Klotz. Hartknoch enverra certainement un des premiers exemplaires à M. Lessing. Si à l'occasion de cet ouvrage un soupçon devait

(1) Lettre du 17 oct. 1768. *Lebensb.*, II, 365.
(2) Lettre du 21 oct.
(3) Lettre du 10 janv. 1769. *Lebensb.*, II, 405.

tomber sur moi, faites-moi par amour de la vérité le plaisir de le prévenir. »

Cependant les Silves allaient paraître. Herder crut devoir, toutefois sans se nommer, en informer Lessing et s'excuser, tout en protestant de son respect et de son admiration, de l'avoir critiqué. « Je serais désolé, disait-il (1), que mes objections vous dussent déplaire ou que vous puissiez me mettre au rang de ceux qui, comme votre dernier adversaire, ne cherchent que disputes et guerres... Loin de moi toute parole qui pourrait blesser un Lessing... Je n'ai pas voulu, ajoutait-il, prendre part à la querelle qui a éclaté entre vous et Klotz, parce que j'attends et désire une seconde partie à votre Laocoon. » Quelques jours après cette mystérieuse communication, Lessing put savoir ce que son jeune critique avait dit de son livre.

La comparaison que Winckelmann avait faite entre l'œuvre des artistes de Rhodes et la description de Virgile avait servi de point de départ à Lessing, c'est par là aussi que débute Herder (2). Comme Winckelmann et comme Lessing, il admet que le Laocoon d'Agésandre ne crie pas, et il loue l'artiste de lui avoir donné l'expression de résignation, qui suivant Winckelmann caractérise aussi le Philoctète de Sophocle. Cependant Philoctète crie ; oui, mais les cris qu'il fait entendre sont aussitôt réprimés que poussés ; il crie comme le peut faire un personnage de tragédie. L'expression de souffrance chez le Laocoon, au contraire, est telle que la permet un art qui éternise les sentiments qu'il représente. Les cris sont l'expression naturelle de la douleur physique ; cela est vrai, mais il n'est pas moins vrai que chaque art trouve dans sa nature des limites à l'imitation qu'il en peut faire (3). D'ailleurs on ne saurait admettre, comme le veut Lessing, que les cris soient un

(1) *Lebensb.*, II, 415.
(2) *Erstes Waeldchen*. — *Zur Lit. u. Kunst*, XIII, 30.
(3) *Id.*, *id.*, 37.

trait distinctif d'une nature héroïque et humaine. Les héros d'Homère tombent rarement en poussant des cris, et quand ils pleurent ou se plaignent, c'est plus souvent pour des malheurs qui les menacent qu'à l'occasion d'une douleur corporelle. Agamemnon pleure dans l'assemblée des Grecs, mais il ne pleure pas quand il est blessé (1). Ainsi la poésie ne fait pas toujours des pleurs et des cris l'expression ordinaire de la douleur physique, pas plus qu'ils n'en sont dans la réalité la conséquence nécessaire. Peut-on dire que l'art ne se les interdit que par un motif supérieur de beauté (2)? Que les artistes grecs aient avant tout voulu représenter le beau est chose incontestable; il n'est pas moins vrai que le sentiment de la beauté a présidé à la formation des conceptions mythiques de la Grèce; cependant il y a des situations, des attributs qui doivent donner aux personnages des formes désagréables; et, quand il a eu à les représenter, l'artiste n'a pas cru toujours devoir les supprimer ou les changer; c'est le tort de Lessing d'avoir supposé qu'il en était ainsi : quelle peine perdue, par exemple, que de vouloir prouver que Bacchus n'était jamais représenté avec des cornes (3)!

Mais il est temps d'arriver avec Herder au point principal sur lequel repose la théorie de Lessing. La poésie et les arts figuratifs ont également l'imitation de la nature pour objet; leur différence consiste donc uniquement dans la manière dont se fait cette imitation; tous les critiques sont d'accord sur ce point; mais Lessing va plus loin. Il faut suivant lui que l'artiste ne choisisse pas le moment le plus élevé de la passion et qu'il se garde d'exprimer rien de transitoire que l'art viendrait éterniser. Rien, au contraire, n'oblige le poëte à concentrer sa description dans un instant; il peut prendre chacune des actions dont il parle à leur origine et les conduire à tra-

(1) *Id.*, *id.*, 64.
(2) *Id.*, *id.*, 80.
(3) *Id.*, *id.*, 99.

vers tous les changements possibles jusqu'à leur fin. Soit; mais, se demande Herder, qu'y a-t-il à proprement parler dans la nature qui ne soit transitoire, qui soit complètement permanent? Tout y est passager : activité de l'âme, passions du corps (1). Si l'art n'a qu'un instant dont il puisse disposer, toute imitation de la nature devient impossible ; adopter ce principe, ce serait porter atteinte à l'art lui-même, et le critique semble n'être pas éloigné de croire que c'en serait la destruction. Herder se trompe ou plutôt il joue sur les mots ; de ce que tout passe dans la nature, il ne s'ensuit pas que l'art soit impuissant à rien saisir et fixer ; d'ailleurs la question n'est pas là, il s'agit seulement pour l'artiste de faire un choix parmi les objets qu'il doit représenter, et la règle que Lessing a donnée me paraît inattaquable.

Mais c'est contre cette partie du Laocoon où Lessing fait de la représentation des corps l'objet de la peinture et des actions celui de la poésie que Herder a dirigé tous les efforts de sa dialectique. La peinture, dit-il (2), agit dans l'espace par des signes naturels qui montrent la chose qu'elle doit représenter ; la poésie, dans le temps, mais d'une manière différente. Les sons articulés qu'emploie la seconde, en effet, ne jouent pas le même rôle que la contiguïté des parties dans la première. Il faudrait prendre la musique pour trouver un art où l'effet produit par la succession des sons pût être comparé à celui auquel arrive la peinture par la juxtaposition des parties. Dans la poésie les sons ne contribuent que peu ou point à l'effet qu'elle produit ; c'est le sens qu'une convention arbitraire attribue aux mots, l'âme qui réside dans les sons articulés qui est tout. C'est cette vertu, cette force des sons qui est l'essence de la poésie et non leur succession. « Les mots, dit ailleurs Herder (2), sont le véhicule qui porte à l'âme le sens qu'on leur attribue ; mais ces mots font de plus impression sur l'âme, ils réveillent

(1) *Id.*, *id.*, 115.
(2) *Id.*, *id.*, 184.

l'imagination et lui peignent l'objet que veut représenter celui qui les emploie. C'est ainsi qu'agit la poésie; on peut donc dire aussi qu'elle est une peinture, une représentation sensible des objets. Par là elle agit dans l'espace. Mais elle agit aussi dans le temps, non-seulement en tant qu'elle se sert du discours comme expression naturelle, mais surtout en tant que par le va-et-vient des idées elle agit *énergiquement* sur l'âme. Cette succession, on pourrait dire cette mélodie des sons, en fait, suivant l'expression des Grecs, une musique de l'âme. Ainsi la nature de la poésie est double; ce n'est pas seulement une peinture ou une *énergie;* c'est l'une et l'autre, et comme telle elle agit à la fois dans le temps et dans l'espace; en un mot « c'est un discours parfait. »

Si Herder est parvenu ici à donner une idée plus complète de la poésie que ne l'avait fait Lessing, il n'a pas été moins heureux, quand il s'est élevé contre la proscription absolue de toute description en poésie. Dire que la succession des sons empêche de peindre les corps, fait-il remarquer non sans raison (1), c'est condamner à l'impuissance de faire une description non-seulement la poésie, mais encore tous les arts de la parole. Je ne vois pas, remarque-t-il encore, si les sons successifs ne peuvent éveiller des idées de choses coexistantes, c'est-à-dire de corps, comment le discours pourrait donner une connaissance des objets, ni comment l'idée d'un tout pourrait naître dans l'âme. On ne peut donc condamner d'une manière absolue la poésie descriptive, on ne peut davantage dire que la poésie est toujours et nécessairement progressive, qu'elle ne peut utiliser qu'une seule qualité des corps ou que l'unité d'épithètes soit sa règle. Si, pour représenter les objets, Homère décrit parfois la manière dont ils ont été formés, on ne peut faire de ce procédé, propre à un poëte épique, une loi qui oblige le poëte lyrique. Si, de tout temps, on a regardé une œuvre poétique comme un tout dont le but définitif est de produire l'illusion,

(1) *Id.*, *id.*, 192.

l'imagination et lui peignent l'objet que veut représenter celui qui les emploie. C'est ainsi qu'agit la poésie; on peut donc dire aussi qu'elle est une peinture, une représentation sensible des objets. Par là elle agit dans l'espace. Mais elle agit aussi dans le temps, non-seulement en tant qu'elle se sert du discours comme expression naturelle, mais surtout en tant que par le va-et-vient des idées elle agit *énergiquement* sur l'âme. Cette succession, on pourrait dire cette mélodie des sons, en fait, suivant l'expression des Grecs, une musique de l'âme. Ainsi la nature de la poésie est double; ce n'est pas seulement une peinture ou une *énergie;* c'est l'une et l'autre, et comme telle elle agit à la fois dans le temps et dans l'espace; en un mot « c'est un discours parfait. »

Si Herder est parvenu ici à donner une idée plus complète de la poésie que ne l'avait fait Lessing, il n'a pas été moins heureux, quand il s'est élevé contre la proscription absolue de toute description en poésie. Dire que la succession des sons empêche de peindre les corps, fait-il remarquer non sans raison (1), c'est condamner à l'impuissance de faire une description non-seulement la poésie, mais encore tous les arts de la parole. Je ne vois pas, remarque-t-il encore, si les sons successifs ne peuvent éveiller des idées de choses coexistantes, c'est-à-dire de corps, comment le discours pourrait donner une connaissance des objets, ni comment l'idée d'un tout pourrait naître dans l'âme. On ne peut donc condamner d'une manière absolue la poésie descriptive, on ne peut davantage dire que la poésie est toujours et nécessairement progressive, qu'elle ne peut utiliser qu'une seule qualité des corps ou que l'unité d'épithètes soit sa règle. Si, pour représenter les objets, Homère décrit parfois la manière dont ils ont été formés, on ne peut faire de ce procédé, propre à un poëte épique, une loi qui oblige le poëte lyrique. Si, de tout temps, on a regardé une œuvre poétique comme un tout dont le but définitif est de produire l'illusion,

(1) *Id.*, *id.*, 192.

on ne doit pas oublier non plus que chaque espèce de poésie arrive à ce but d'une manière particulière, qu'elle a un idéal qui lui est propre ; il ne faut donc pas juger d'après une même loi des genres qui en comportent de différentes. Pourquoi, par exemple, si dans son épopée Homère décrit surtout des actions, faudrait-il que toute espèce de poésie sans exception fût condamnée à en représenter ? « Je tremble, dit Herder (1), en pensant au massacre que ces axiomes : l'action est l'objet propre de la poésie, — la poésie ne peint les corps qu'au moyen d'actions, etc., feraient parmi les poëtes anciens et modernes..... De Tyrtée à Gleim, et de Gleim à Anacréon ; d'Ossian à Milton et de Klopstock à Virgile... quel vide immense ! Sans parler même des poëtes didactiques, descriptifs et bucoliques. » C'était peut-être là faire l'éloge du Laocoon.

Il est inutile de s'arrêter sur les autres points où Herder veut réfuter ou redresser Lessing ; on verrait dans ses objections plus de subtilité sophistique que de profondeur. C'est le reproche qu'on peut faire à la première silve tout entière, et Hamann disait non sans raison qu'elle lui paraissait écrite plus *à côté de* Lessing que *sur* lui (2). Si Herder, en effet, a élargi la théorie du Laocoon, on n'en est pas moins en droit de le blâmer de s'être trop appesanti sur des questions secondaires et sur des divergences de points de vues bien plus que de principes ; il eût bien mieux valu, en cherchant à les combler, signaler les lacunes qui se trouvent dans l'œuvre de Lessing. Ce défaut n'a pas été, je crois, assez remarqué par les contemporains. La Bibliothèque universelle négligea ce côté de la question et se borna à reprocher à Herder la forme qu'il avait donnée à son œuvre, sa prétention continuelle à l'esprit et le ton dictatorial qu'il affectait avec un écrivain, « qui lui était après tout si supérieur » (3). Cette critique était méritée, en partie du

(1) *Id.*, *id.*, 209.
(2) *Hamann's Werke*, III, 431.
(3) *Lebensb.*, IV, 199.

moins; mais les défauts qu'elle signale, et qui étaient ceux de la jeunesse, n'empêchèrent pas la première silve d'attirer l'attention des contemporains et en particulier de Lessing. Frappé des attaques qu'elle renfermait contre son œuvre, celui-ci toujours occupé de son voyage en Italie, songeait à s'arrêter à Cassel ou à Gœttingue pour achever son Laocoon. C'était, écrivait-il à Nicolaï (1), le seul moyen de montrer où il en voulait venir, « ce que personne, pas même Herder (s'il est l'auteur des Silves) n'a pu deviner... » Au reste, ajoutait-il, quel qu'en soit l'auteur, c'est le « seul écrivain pour lequel il vaille la peine de mettre ma marchandise au jour. » C'était ce que désirait Herder, mais Lessing ne mit pas son projet à exécution; appelé peu de temps après à Wolfenbüttel, il renonça à terminer le Laocoon, et bientôt même les questions littéraires ou esthétiques allaient faire place dans ses préoccupations à la critique religieuse.

III.

« La seconde et la troisième partie des Silves, disait Herder à Lessing dans la lettre où il lui annonçait ce livre (2), s'occupent de quelques ouvrages de M. Klotz. Je le lis avec un entier sang-froid; mais depuis Gottsched je ne sais pas un auteur qui avec autant de platitude se soit fait un si haut renom. Je rougis du jugement que la postérité portera sur un siècle qui a déifié un tel homme. » Quel était donc cet écrivain que Herder avait en si basse estime et dont il voulait néanmoins redresser les erreurs? Parmi les critiques qui les premiers avaient parlé du Laocoon se trouvait un jeune professeur dont la fortune avait été aussi brillante que rapide; appelé par Frédéric II de Gœttingue à Halle (1762), nommé trois ans plus tard professeur et peu après conseiller intime, il était à la fois renommé pour son érudition et la pureté de son goût; des

(1) *Lebensb.*, II, 447. Lettre du 13 avril 1769.
(2) *Lebensb.*, II, 417.

savants comme Heyne, Reiske, Lippert, recherchaient son approbation ; Gleim et Wieland s'honoraient de son amitié (1) ; Lessing n'en avait parlé qu'avec le plus grand ménagement dans le Laocoon, et Herder lui-même, qui devait bientôt témoigner pour lui tant de mépris, associant dans les Fragments son nom avec celui de Gessner et d'Ernesti, « ces anges gardiens de la philologie grecque » semblait ne lui reprocher que de n'avoir pas encore assez fait jusque-là. « L'Allemagne, disait-il, attend encore plus qu'il n'a donné de ce connaisseur exact, qui a si bien mérité par ses éditions et ses fins jugements » (2).

Mais bientôt tout changea ; non content de son rôle de philologue, Klotz voulut être critique ; sans études profondes, sans connaissances suffisantes, ce « nouveau Gottsched » voulut s'ériger en arbitre du goût et aspirer à exercer sur la littérature une espèce de protectorat ; mais s'il parvint à en imposer à certains écrivains, il ne fit par là que s'attirer le mépris de tout ce qu'il y avait alors d'esprits indépendants en Allemagne. Halle avait déjà son *Journal des savants* et ses *Acta litteraria* ; pour faire échec à la *Bibliothèque allemande*, dans laquelle il avait écrit pourtant, Klotz résolut d'y fonder une troisième revue, la *Bibliothèque universelle des Belles-Lettres*. Soutenue par Gleim, qui y voyait un moyen de conserver son influence, faite avec le concours de G. Jacobi et de Riedel, disciple de Klotz, la nouvelle feuille fut l'organe littéraire de l'école de Halle. Elle rencontra toutefois peu de sympathie. « Nous vivons dans l'espérance, » disait, presque au lendemain de son apparition, Hamann dans le Journal de Kœnigsberg » (3), que pour faire disparaître ces caporaux et ces farfadets de la critique, il ne faudra ni la massue d'Hercule, ni un dictateur *clavi figendi causa*. »

(1) Koberstein, 971. — A. Stahr, *Lessing*, Lessing, II, 6.
(2) *Zur Lit. u. Kunst*, II, 52.
(3) Lettre du 15 janv. 1768. *Hamann's Werke*, III, 403.

Herder ne tarda pas non plus à en être mécontent; il trouva que Klotz, en guerre alors contre les écrivains de l'école prussienne, avait abusé d'une manière indigne de ce qu'il avait, dans ses *Fragments*, dit de Mendelssohn et de Ramler. C'était le faire servir malgré lui à ses rancunes personnelles; Klotz ne s'en tint pas là, et il essaya de gagner à son parti un écrivain qu'il croyait hostile aux Journalistes de Berlin. Herder, mis en garde contre lui par Nicolaï, ne se laissa pas séduire par ces avances. «Il m'a écrit, annonçait-il à ce dernier (1), une lettre pleine de flatterie... Je lui ai répondu avec la prudence nécessaire et n'en ai plus entendu parler.» Il était difficile après le mépris que Klotz commençait à lui inspirer, que Herder tînt une autre conduite. «Je ne puis comprendre, ajoutait-il, qu'un écrivain aussi sec et aussi dénué de mérite ait pu s'ériger en oracle du bon goût, en *castigator* public, en précurseur d'une meilleure époque littéraire.» Une rupture était imminente; la publication de l'éloge d'Abbt devait l'amener. Le journal de Halle attribua sans hésiter cet ouvrage à Herder et ne se fit pas faute de lui rapprocher son manque de connaissances pratiques et de le rappeler à plus de modestie. Herder irrité s'en prit à Klotz, et son mépris pour le critique de Halle s'en accrut encore; ce ne fut plus pour lui qu'un plagiaire de Winckelmann et de Caylus; et s'indignant des éloges dont il était l'objet, « peut-être, écrivait-il à Scheffner (2), un *judex* et un *vindex* est-il prêt pour mettre au jour la pauvreté de son esprit et éclairer l'opinion publique sur ce savant indigne. » Lessing s'était déjà chargé de le faire.

Le critique avait été irrité des attaques dont ses amis et en particulier Ramler avaient été tout d'abord l'objet dans la Bibliothèque de Klotz : « Le barbouillage de ces drôles de Halle, écrivait-il à Nicolaï (3), est chose insupportable. Et

(1) Lettre à Nicolaï du 13 mai. *Lebensb.*, II, 318.
(2) Sept. *Lebensb.*, II, 359.
(3) Lettre du 2 fév. 1768.

sur quel ton ils le prennent ! Le second numéro est déjà si mauvais que je promets une courte durée à tous ces fantômes aériens... et le jour n'est pas loin où Klotz sera obligé de se retirer derrière les retranchements de son latin... Il faut que je voie, disait-il en terminant, si je suis encore en état de faire une lettre sur la littérature. » Nicolaï, mécontent à plus d'un titre de Klotz, encouragea Lessing dans son dessein. « Je le méprise, lui écrivait-il à cette occasion (1), et vous en ferez autant en ce qui vous concerne ; mais à la vérité vous pourriez éclater plus tôt pour défendre nos amis Ramler, Klopstock et Gerstenberg. » Lessing toutefois garda encore le silence ; mais l'ouvrage de Klotz sur les Camées antiques et les deux préfaces qu'il écrivit vers le même temps pour la traduction que Meusel avait récemment donnée des *Traités sur l'histoire et sur l'art* du comte de Caylus et de la *Bibliothèque* d'Apollodore mit le comble au mépris que lui inspirait cet audacieux écrivain. « Cet homme veut s'ériger en oracle, écrivait-il à Nicolaï (2), pourtant je puis affirmer que jamais pauvre diable plus ignorant n'a voulu monter sur le trépied critique. Son traité des *Camées* est la plus misérable et la plus impudente compilation de Lippert et de Winckelmann, que souvent même il ne comprend pas... Il m'a fait l'honneur de m'y nommer trois fois et trois fois de me redresser. Mais chaque fois, ou sa vue trop courte l'a empêché de me comprendre, ou par taquinerie il ne l'a pas voulu. Faites attention, ajoutait-il, aux prochains numéros du Journal de Hambourg. Toutefois ce ne sera qu'une bagatelle et je lui prépare une tout autre salve. Avez-vous lu sa préface aux traités de Caylus ! Avez-vous vu quelle découverte il a faite des *Imagines majorum* chez les anciens Romains ? On ne saurait dire quelle ignorance il trahit par là. Je me suis mis un peu à analyser ses absurdités. Par hasard il s'agit d'un sujet que j'ai depuis longtemps tiré

(1) Cité par Danzel, *Lessing*, II, 239.
(2) Lettre du 9 juin.

au clair, et je livre bataille sur un terrain qui m'est assez bien connu. Ce n'en sera que plus plaisant. Ne vous attendez pas cependant à un article pour votre Bibliothèque; je ne projette rien moins qu'un livre entier sur les Images des ancêtres chez les anciens Romains. »

Lessing n'a écrit que quelques fragments de l'ouvrage qu'il annonçait à Nicolaï; il y renonça pour faire les *Lettres archéologiques* dirigées contre Klotz. Le zèle des amis de ce dernier précipita la rupture. Un journal de Hambourg, rendant compte du dernier ouvrage de Klotz, avait accusé Lessing d'une « erreur impardonnable (1). » Celui-ci ne put se contenir plus longtemps. Dès le 20 et le 22 parurent deux premières lettres dans les deux journaux de Hambourg. Ce fut sa déclaration de guerre contre cet homme qui « à force d'injures et d'éloges s'était fait un parti puissant. » « Je suis heureux, écrivait-il à Nicolaï presque aussitôt après (2), que mes lettres vous aient plu. Vous en verrez bien d'autres. Ne vous attendez pas à un seul article sur le livre de Klotz. J'ai tant d'observations à faire sur son ouvrage que j'en suis déjà à la vingt-cinquième lettre dans le genre de celles du *Correspondant*... Il jettera feu et flamme, n'importe; il ne mérite pas qu'on ait le moindre ménagement pour lui. »

Klotz fut étourdi de cette attaque à laquelle il ne s'attendait pas; il répondit néanmoins et chercha, par une modération affectée, à en amoindrir l'effet. Mais cette soumission ne désarma point Lessing; il ne se jeta qu'avec plus d'ardeur dans la lutte. Huit nouvelles lettres eurent bientôt suivi les deux p rmières ; bi en que destinées uniquement à justifier certains passages du Laocoon, elles n'en firent pas moins sensation. Ce succès ne pouvait qu'encourager Lessing à élargir son sujet et à aborder le terrain archéologique; plus il avançait d'ailleurs, plus il se passionnait pour ces études à bien des

(1) A. Stahr, *id.*, II, 12.
(2) Lettre du 5 juillet 1768.

égards nouvelles pour lui. « On se plaît à la recherche, dit-il à ce sujet, sans prendre garde à la valeur de la chose que l'on étudie; on se réjouit de trouver quelque chose, sans s'inquiéter que ce soit un rien qu'on ait enfin trouvé après beaucoup de peines. » C'est cette ardeur, cette conviction scientifique qui fait la vie et l'intérêt des Lettres archéologiques. On y retrouve les qualités qui distinguent l'auteur du *Vade mecum* pour le pasteur Lange,mais agrandies par dix années d'études; c'est la même pénétration, la même connaissance du sujet, la même dialectique impitoyable. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer ou du style, ou de l'habileté avec laquelle il a traité et rendu accessibles à tous les questions les plus ardues de l'archéologie ou de la pratique des arts. Les lettres où il parle de la perspective méritèrent l'approbation de Lambert lui-même, et quiconque s'intéresse aux questions artistiques lira avec profit les premières où il défend contre Klotz son opinion sur l'imitation du poëte par l'artiste et sur la représentation des Furies, ainsi que les dernières où il traite de l'emploi des pierres taillées et attaque la théorie de Klotz sur ce sujet.

Mais les Lettres archéologiques n'attirèrent pas seulement l'attention des hommes du métier; tout le public lettré les lut et les admira. De même que Pascal avait, dans ses Provinciales, rendu attachantes les questions obscures de la grâce et les subtilités de la casuistique, Lessing sut intéresser ses contemporains à des querelles qui semblaient n'offrir d'attrait qu'à quelques hommes spéciaux. C'est que derrière la question scientifique il y avait la question littéraire; c'était elle plus que la première qui animait Lessing à la lutte ; pour lui, comme dix ans auparavant au moment de la fondation des Literaturbriefe, il s'agissait de renverser une coterie puissante et d'affranchir la littérature allemande qu'elle opprimait. Depuis la mort de Gottsched (1766), l'école saxonne n'existait plus même de nom; les Suisses aussi étaient maintenant

réduits au silence ; il ne fallait pas qu'à ces deux écoles détruites succédât celle des critiques de Halle, qui n'eût pas été moins fatale au développement des lettres en Allemagne. Lessing le comprit, et voilà pourquoi il se jeta avec tant d'ardeur dans la lutte sans que rien pût l'en détourner. « Mon frère m'écrit, dit-il en parlant de Klotz dans une lettre à Nicolaï (1), que Mendelssohn me reproche de m'occuper trop de ce fou. Je pense, cependant que cela était nécessaire une fois pour toutes. » Et quelque temps après, dans une lettre à Reiske, revenant sur le même sujet : « J'avais longtemps attendu, dit-il (2), pour voir si personne ne s'attaquerait à ce lourd Goliath du pédantisme ; enfin je n'ai pu supporter davantage son sot orgueil, sans lui jeter quelques pierres à la tête. Je sais bien que les vrais savants l'ont méprisé de tout temps, mais je ne sais si leur mépris muet est assez pour venger le public qu'il a égaré. Quelqu'un devait enfin élever la voix. »

La première partie des Lettres archéologiques fut écrite avec une rapidité extrême ; à la fin de septembre elle était terminée, et Lessing annonça à Nicolaï qu'il allait commencer la seconde. C'était trop augurer des circonstances ; ruiné dans une entreprise commerciale, le critique dut songer à quitter Hambourg ; au milieu des embarras d'une situation incertaine, la continuation des *Lettres archéologiques* traîna en longueur ; Lessing finit même par se fatiguer d'études auxquelles l'ardeur de la lutte seule avait pu lui faire prendre un si vif intérêt, et le moment n'était pas loin où il devait s'excuser auprès de ses amis de s'être laissé détourner par cette querelle de de travaux plus sérieux (3).

(1) Lettre du 1er août 1768.

(2) Lettre du 12 février 1769.

(3) « Je crains, écrivait-il le 5 nov. 1768 à Mendelssohn, que vous ne soyez pas content de certaines choses que j'ai faites sans vous demander conseil... Je m'occupe sérieusement d'un nouveau commentaire de

Tandis que son adversaire hésitait ainsi, Klotz fortifiait son parti. Dès le début de la querelle, il avait, comme nous avons vu, essayé de se concilier les esprits par une modération apparente. Bientôt en affectant de regarder avec mépris les attaques dont il était l'objet, en flattant les écrivains qui avaient eu à se plaindre des critiques de Berlin, il réussit à se faire un parti puissant. Il avait gagné le « bon Wieland » par ses éloges empressés et ses offres d'amitié. Dusch et Lange, victimes des Lettres sur la littérature et de Lessing, s'étaient déclarés aussitôt en sa faveur; à Vienne, Sonnenfels, Mastalier, Denis embrassaient son parti; il en fut de même de Lippert qu'il avait si hardiment pillé; Gleim, cette « vieille coquette, » irrité du peu d'estime où l'on avait ses vers à Berlin, faisait son possible pour appuyer, sans trop se compromettre, Klotz qui les vantait comme des chefs-d'œuvre (1), Weisse lui-même ne fit rien pour soutenir son ancien ami et finit même par se brouiller avec lui; enfin Flœgel alla dans sa correspondance jusqu'à traiter les Lettres archéologiques de « chronique scandaleuse » et à déplorer « le honteux abaissement de la littérature allemande » que Klotz seul avait pu sauver (2). Toutefois ces partisans offrirent à Klotz bien plutôt des encouragements qu'un appui réel : il trouva un auxiliaire plus utile dans son disciple Riedel, alors professeur à Erfurth.

Comme son maître, Riedel était vite arrivé à la réputation. Dès 1767, n'étant âgé que de 25 ans, il avait publié une *Théorie des Beaux-Arts et des Belles-Lettres*, œuvre peu originale, il est vrai, et qui ne présentait guère que le résumé des travaux

la poétique d'Aristote, du moins de la partie qui concerne la tragédie. Je vous le dis pour que vous ne croyiez pas qu'à l'avenir je me veux enterrer uniquement au milieu des antiquités. J'en estime l'étude juste autant qu'elle mérite : comme un *dada* pour abréger le voyage de la vie. »

(1) Nicolaï à Herder, 26 nov. 1768. *Lebensb.*, II, 379.

(2) A. Stahr, *id.*, II, 24.

des critiques anciens ou modernes, mais qui avait eu la bonne fortune d'être approuvée de Lessing, et avait fait dire au critique, du jeune écrivain, « qu'il promettait un penseur excellent et avait montré à certains égards qu'il l'était (1). » Appelé d'Iéna à Erfurth comme professeur de philosophie, Riedel transporta dans cette dernière ville l'esprit et l'influence de Klotz, devint bientôt l'âme de l'université, et s'y fit un parti puissant en s'entourant de collègues dévoués. Sa réputation grandit et se répandit au loin ; parmi ses admirateurs il ne comptait pas moins que Wieland. Toutefois cela ne suffit pas à son ambition ; ce que son maître avait entrepris à Halle, le disciple prétendit le faire à Erfurth, et le *Journal savant* qu'il y fonda avec la *Bibliothèque philosophique* et les *Lettres au public* furent pour lui et ses amis ce que la *Bibliothèque universelle* de Halle était pour Klotz. Uni à ce dernier par les liens les plus étroits, il ne pouvait manquait de prendre part à la querelle qui divisait la littérature allemande. Mécontent d'un article du journal de Hambourg dans lequel il était jugé avec sévérité, Riedel, pour se venger de Lessing auquel il l'attribuait, écrivit contre le Laocoon et les Lettres archéologiques. C'était forcer le critique à reprendre la plume. Lessing n'hésita plus, mais avant de s'attaquer à Riedel, il voulut achever de détruire le crédit de Klotz, contre lequel Herder s'était enfin aussi décidé à écrire : tel fut l'objet de la seconde partie des Lettres archéologiques.

Dans la première partie, Lessing s'était presque constamment tenu sur le terrain scientifique, c'est le caractère polémique, au contraire, qui domine dans la seconde ; elle n'en a pour nous qu'un intérêt plus grand par le jour qu'elle jette sur la vie littéraire en Allemagne au siècle dernier. « Puisque je me suis commis avec Klotz, » écrivait Lessing à son ami Kaestner, « il faut que je l'écrase. » Il tint parole. Jamais la polémique n'a été plus acerbe, l'ironie plus amère, l'injure

(1) Koberstein. *id.*, 1250. — Lessing, *Arch. Briefe.* VIII.

plus éloquente et plus méprisante que dans les dernières *Lettres*. Avant de rompre avec Lessing, Klotz s'était violemment séparé de Nicolaï; depuis lors il les avait confondus dans ses attaques et s'était efforcé de faire croire à la communauté de leurs efforts. « Avant d'avoir songé à la Bibliothèque, avait-il dit dans le Journal de Halle (1), j'étais en faveur auprès de M. Nicolaï et de ses amis, mais depuis que je me suis mis à la tête de ceux que mécontentait leur critique despotique, ils m'ont regardé avec de tout autres yeux... Alors monsieur le magister Lessing a pris la plume, alors j'ai été moi-même maltraité dans la Bibliothèque universelle. » Sous une apparence de vérité, il y avait, dans cette prétendue collusion entre Lessing et Nicolaï, quelque chose d'outrageant pour le premier, il n'est donc pas surprenant qu'il se soit élevé avec force contre une supposition qui le rabaissait au rang de satellite de Nicolaï.

« M. Nicolaï est mon ami, répondit-il, mais je n'ai rien à faire avec sa Bibliothèque. Elle en est déjà arrivée à la moitié du neuvième volume et j'en suis encore à y mettre la main. Il n'y a pas un article, pas un renseignement qui soit de moi ; il n'y a pas une appréciation sur laquelle à mon su j'aie eu la moindre influence. » Puis, réfutant un article du Journal d'Erfurth, où Riedel prétendait montrer cet accord supposé de Lessing et de la Bibliothèque universelle : « Toutefois, continue-t-il avec ironie, M. Riedel et son cher ami M. Klotz ont entrepris une fois pour toutes de faire croire au public en une école berlinoise et de m'en faire un des fondateurs. Cette école, disent-ils, a pour organes les journaux que M. Nicolaï dirige depuis douze ans et exerce le despotisme le plus insupportable. Les mécontents qu'a faits ce despotisme sont nombreux, et M. Klotz veut enfin se mettre à leur tête. Bonne chance à cette résolution héroïque et aux exploits qui en sortiront! Mais qu'un génie ami puisse du moins en ce qui me

(1) *Antiq. Briefe*, n° 55.

regarde ouvrir les yeux de ces héros ! En vérité je ne suis qu'un moulin à vent et non un géant. Je reste à ma place tout en dehors du village, seul sur ma colline de sable, je ne nuis à personne, je n'aide personne et ne me fais aider par personne. Quand j'ai quelque chose sous ma meule, je le mouds par quelque vent que ce soit. Dans toute l'atmosphère je ne réclame pas un doigt de plus qu'il ne faut de place à mes ailes pour faire leur tour. Seulement qu'on me laisse libre cet espace. Les mouches peuvent s'y jouer, mais de jeunes insolents ne doivent pas y venir à chaque instant prendre leur ébats. Celui que mes ailes lancent en l'air ne doit s'en prendre qu'à lui-même, et je ne saurais le mettre plus doucement à terre qu'il ne tombe. »

Après cette entrée en matière humoristique, Lessing s'attaque enfin à Klotz lui-même comme au chef de cette coterie littéraire qui prétendait régenter la littérature allemande. Rien de plus original, de plus piquant et de plus incisif que le portrait que Lessing a fait du critique de Halle. « Qu'était M. Klotz ? dit-il au commencement de la cinquante-sixième lettre. Qu'a-t-il voulu être ? Qu'est-il ? M. Klotz jusqu'en 1766 était un homme qui a fait paraître quelques petits ouvrages latins. Les premiers et la plupart de ses opuscules devaient être des satires et sont devenus des pamphlets. Le mérite des meilleurs n'était qu'érudition d'emprunt, jeux de mots rebattus, fleurs de rhétorique. Avec de tels talents il ne pouvait longtemps méconnaître sa vocation de journaliste de profession. Il l'est devenu, mais d'abord seulement en latin. On a appris par ses *Acta litteraria* qu'il lui tombait de bons livres sous les yeux, mais qu'il sache dire quelque chose de bon d'un bon livre, ses *Actes* en sont encore à le montrer. Ce dont toutefois ils nous donnent la preuve la plus fréquente, c'est du penchant malheureux de l'auteur à mêler à ses jugements les personnalités les plus diffamatoires. » Puis faisant voir quels étaient les procédés critiques employés par Klotz : « Lisez, poursuit

Lessing en citant un exemple de ces diatribes injurieuses, et étonnez-vous... Le Dr Conradi s'est depuis quelque temps adonné au commerce de vins et à la boisson; quant à ses créanciers, on ne sait s'il les a dupés ou enrichis du bien pris aux autres; jusqu'à ce qu'enfin pour échapper au déshonneur et se préserver de la faim il a été obligé de s'enfuir de Leipzig à Marbourg. — Abominable critique, s'écrie Lessing, qui désire le savoir? Dis-nous si son livre est bon ou mauvais, et tais-toi sur le reste. Oui, quand même tout cela serait vrai, tais-toi, car la justice ne t'a pas chargé d'imprimer de tels stigmates au front du malheureux! »

Après avoir ensuite retracé rapidement les débuts de Klotz dans la littérature allemande, les éloges exagérés qu'ils lui avaient valus et les origines de son parti; «ce n'était pas assez, continue Lessing; M. Klotz s'est fait juge universel des Belles Lettres allemandes. Sous prétexte que lui et ses amis n'étaient pas contents des divers jugements qu'on avait portés jusque-là sur les ouvrages du génie, il a lui-même érigé un tribunal, et quel tribunal! Il en est le chef, lui! Mais qu'est-ce donc que M. Klotz pour se poser en juge d'un Klopstock, d'un Mendelssohn, d'un Ramler et d'un Gerstenberg? C'est M. Klotz le conseiller intime.—A merveille, et cela sans doute peut suffire à la sentinelle d'une forteresse prussienne, mais au lecteur? Quand le lecteur demande : qu'est-ce que M. Klotz? il veut savoir ce que M. Klotz a écrit et sur quoi il fonde son droit de juger tout haut de tels hommes..... Quand M. Klotz serait ministre d'État, quand il serait le plus grand latiniste, le premier philologue d'Europe, que nous importe? Ce sont les services qu'il a rendus à la littérature allemande que nous voulons connaître, quels sont-ils? Qu'est-ce que notre langue a reçu de lui dont elle pourrait se glorifier en face des autres idiomes? Se glorifier? non, qu'elle pourrait montrer sans rougir? »

Passant alors du chef à ses collaborateurs, Lessing se de-

mande ce qu'ils peuvent être à en juger par leurs écrits : « De plats et fades bavards, ils n'ont pas même un style qui soit à eux, et tous écrivent dans un allemand lâche et diffus... Voilà pourtant les hommes qui osent parler d'écrivains auxquels seuls l'Allemagne est redevable que sa littérature puisse entrer en ligne de compte avec celle des autres peuples ; c'est là une témérité dont je ne saurais dire si elle est plus ridicule ou plus scandaleuse. Que peuvent apprendre d'eux ces écrivains? Peut-être Klopstock en apprendra-t-il à mettre plus d'invention dans ses élégies et Ramler moins dans ses odes? Mais quelque absurdes que soient ces jugements, ils n'en font pas moins de mal parmi un public qui en grande partie ne commence qu'à se former. Le lecteur trop faible ne peut se garder d'attacher une idée défavorable au nom d'hommes auxquels de pareils écrivassiers peuvent sans être sifflés donner de pareilles leçons. »

C'était là, en effet, ce qui révoltait Lessing. Il s'indignait de voir une tourbe d'écrivains sans talent s'ériger en arbitres du goût et prêts peut-être à devenir, au milieu du silence presque universel et de la crainte qu'inspirait leur audace, les dispensateurs de la gloire littéraire en Allemagne. C'est là aussi ce qui explique et justifie l'ardeur et l'amertume qu'il porta dans cette polémique. Cependant Lessing ne continua pas les Lettres archéologiques. Il se fatigua d'une querelle sans profit pour la littérature ; mécontent peut-être aussi de l'indifférence avec laquelle on avait accueilli la seconde partie de ses Lettres, il n'en écrivit pas la troisième qui devait s'attaquer à Riedel. Cependant il ne voulut point quitter Hambourg sans réfuter encore une erreur de Klotz. Dans la préface de la traduction des traités du comte Caylus, le critique de Halle avait relevé, comme une erreur, cette remarque du Laocoon où Lessing, corrigeant Caylus, affirme que les anciens artistes n'ont pas représenté la mort sous la forme d'un squelette. Cette question, en apparence peu importante, se rattachait

trop étroitement à sa théorie du beau dans les arts pour que Lessing ne cherchât pas à la résoudre, quelque « méprisable » que fût la cause qui lui faisait prendre la plume. Telle fut l'occasion du traité *De la manière dont les anciens ont représenté la mort*.

Contrairement à l'opinion régnante, Lessing s'efforce de prouver, ce qu'il n'avait fait qu'indiquer en passant dans le Laocoon, non que les anciens artistes n'ont pas représenté de squelettes, mais que, quand ils l'ont fait, ce n'est rien moins que la mort, considérée comme une divinité, qu'ils ont voulu reproduire, et qu'ils ont attribué à cette dernière une forme tout autre. Cette question qui intéresse à la fois l'art et l'archéologie a été reprise plus d'une fois depuis Lessing; quelques années s'étaient à peine écoulées que Herder la traitait à son tour (1), et de nos jours on l'a étudiée avec un soin nouveau et à l'aide de documents fournis par les découvertes modernes (2). Mais si on a pu élargir la manière de voir de Lessing, les conclusions générales auxquelles il était arrivé n'ont point été attaquées. Chez les Grecs, comme il l'a montré, la mort était bien le génie bienfaisant, frère du sommeil et comme lui fils de la nuit, dans les bras de laquelle ils étaient représentés tous deux sur le coffret de Cypselos, décrit par Pausanias. Ce sont les âmes des trépassés, en particulier des méchants, les *larves* ou *lémures*, condamnées à errer sur la terre en punition de leurs crimes, qu'on trouve représentées sous la forme de squelettes. Attribuées plus tard par les premières sectes chrétiennes au génie du mal, à Satan, le prince du Monde et de la Mort, ces images finirent par devenir le symbole de cette dernière, et c'est ainsi qu'au moyen âge on ne connut pas d'autre moyen de la représenter. Si Lessing n'a pas vu par quelle série de transformations et de confusions successives l'image d'un squelette est devenue celle de la mort,

(1) *Zur Lit. u. Kunst*, XIX, 190.
(2) A. Maury, *Du personnage de la mort*. — (*Revue archéol.*, V, 1).

ces lacunes n'ôtent rien à l'importance de sa découverte et de la révolution qu'elle fit dans l'art. Son appel fut entendu. Comme aux beaux temps de la Grèce, où « aucun spectre affreux » ne se montrait au chevet des vivants (1), le squelette disparut des monuments funèbres et fut remplacé par l'image sereine d'un génie qui tient un flambeau renversé ou par le symbole de la résurrection. C'était un nouveau triomphe du beau sur le laid, une confirmation nouvelle de la théorie du Laocoon.

Le Traité de la manière dont les anciens ont représenté la mort est le dernier monument de la querelle de Lessing et de Klotz; celui-ci devait d'abord répondre, il n'osa pas le faire; les Lettres archéologiques, que Lessing, suivant l'expression de Herder (2), avait, « semblables à deux ours, » lancées sur lui, le réduisirent à l'impuissance et dispersèrent ses sectateurs. Klotz continua bien dans ses journaux à attaquer son adversaire, mais il n'essaya point de le réfuter. Plus tard cependant il se proposait de le faire, quand la mort l'en empêcha et mit fin à l'école dont il avait été le chef (3). Elle ramena ainsi la paix dans la littérature allemande au moment où, de retour de son exil volontaire, Herder rompait enfin le silence qu'il s'était imposé à la suite de ses démêlés avec Klotz.

Nous avons laissé le jeune écrivain mécontent des premières attaques de la Bibliothèque de Halle, et appelant un juge pour châtier le parti qu'elle représentait : Klotz et ses amis n'étaient pas toutefois les seuls critiques dont il eût à se plaindre ; les Fragments lui avaient attiré plus d'une attaque ; attristé, abattu, il hésitait, bien que la première édition en fût épuisée, à en donner une seconde : « Pourquoi continuer d'écrire, dit-il dans une lettre à Gleim (4), laisser remplir l'Allemagne d'anecdotes mensongères sur mon compte, et me faire

(1) Schiller, *Die Gœtter Griechenlands.*
(2) *Zur Phil. u. Geschichte*, XV, 151.
(3) Klotz mourut le 31 déc. 1771, à l'âge de trente-trois ans.
(4) 9 nov. 1768. *Lebensb.*, II, 371.

envoyer à Bedlam où pourtant n'est pas ma place? Mon livre ne sied ni à mon nom, ni à ma condition, ni à ma profession; au lieu de travailler à répandre la secte de Hamann, — chose que je ne veux pas connaître, — je garderai le silence... Mes Fragments ne devaient être que le prélude d'un autre ouvrage; qu'il m'est pénible de poser déjà la plume et que ces Fragments ne soient que des Fragments! »

Si Herder ne voulait point se faire le fauteur des opinions d'autrui, il avait à cœur de défendre les siennes; aussi ne devait-il pas rester fidèle à son projet de garder le silence, et bientôt il se décida à écrire contre Klotz. Le critique de Halle qui venait de rompre définitivement avec Nicolaï et commençait en ce moment même sa polémique contre les Lettres archéologiques (1), voyant qu'il n'avait rien à attendre de Herder, crut inutile de le ménager plus longtemps et l'attaqua ouvertement dans sa Bibliothèque; il alla même jusqu'à annoncer la nouvelle édition des Fragments. Herder fut indigné. Il répondit par une déclaration publique dans le Journal de Voss du 24 décembre 1768. C'est l'explosion d'une susceptibilité blessée et d'un esprit inquiet et fier : « L'auteur des Fragments, disait-il, après avoir exposé les raisons qui lui avaient fait prendre la plume, a publié son ouvrage sous le couvert de l'anonyme, parce qu'il a cru probablement que même sans nom ce livre pourrait être de quelque utilité... Il a parlé à dessein dans un style qui lui est propre, parce qu'il ne tenait pas à passer pour un saint classique et ennuyeux... Son livre cependant a rencontré plus de bienveillance peut-être qu'il n'en méritait, mais il s'est trouvé aussi des écrivains qui se sont crus autorisés à l'entendre tout de travers, à inventer des anecdotes qui lui fussent défavorables... Mais pourquoi parler de Crispin sans nommer Crispin? Je déclare donc que je m'adresse aux auteurs de la Bibliothèque de Halle et d'Erfurth. »

(1) Lettre de Nicolaï du 26 nov. 1768. *Lebensb.*, II, 378.
(2) *Lebensb.*, II, 383.

Alors prenant à partie ses adversaires, il poursuit avec toute la véhémence de l'indignation : « Je demande à ces Messieurs qui leur a donné le droit de savoir de moi des choses que j'ignore et de dire à l'oreille du public ce à quoi je n'ai jamais songé. Pourquoi mutiler, changer mon nom, comme s'ils étaient des anabaptistes? Pourquoi m'assigner une patrie, une école, qui ne sont ni ma patrie, ni mon école? Pourquoi m'attribuer des travaux que je ne reconnais pas pour miens?... Pourquoi, M. Riedel, vous rapporter à une nouvelle édition de mes Fragments que je n'ai pas encore donnée au public?... Par quelle offense vous ai-je donné le droit de m'attaquer dès que vous le pouvez, et, ce qui est encore plus blessant pour moi, de me calomnier? »

Cette déclaration devait rendre la rupture définitive. Elle ne donna point naissance cependant, comme cela eut lieu entre Klotz et Lessing, à une polémique suivie; au lieu de s'attaquer au critique de Halle, Herder préféra réfuter ses ouvrages : la seconde silve fut consacrée à l'examen des *Epitres homériques* et à un autre traité de Klotz, ou plutôt à combattre les opinions erronées sur la poésie antique dont il s'était fait l'interprète. Il faut louer Herder d'avoir pris contre son détracteur la défense d'Homère; mais il faut reconnaître aussi que sa tâche était facile; quoi de plus étroit que les jugements du « Perrault allemand, » de plus faux que l'idée qu'il s'est faite des poëmes homériques! Herder, au contraire, apparaît dans sa défense comme l'initiateur d'une critique nouvelle, aussi large et impartiale que féconde. Il remarque avec raison que notre expérience, nos connaissances ne nous rendent pas meilleurs juges d'Homère; si nous sommes plus *haut* nous sommes aussi plus loin, et l'éloignement nuit à la netteté de la vue (1). D'ailleurs le monde dans lequel a vécu Homère, la langue dans laquelle il a chanté ne sont pas les nôtres; ses poëmes étaient faits pour son temps; on ne peut

(1) *Zur Lit. u. Kunst*, XIV, 10.

demander qu'une chose, c'est qu'ils en soient le tableau fidèle. Aussi pour juger et goûter Homère, il faut se transporter à l'époque où il vivait, chercher à se représenter les coutumes, les mœurs, la religion de ses contemporains; celui-là seul qui y parvient est capable de comprendre le vieux poëte. Mais que dire des censeurs qui lui font un reproche de choquer les bienséances de notre âge, et expliquent son prétendu sommeil et ce qu'ils appellent ses négligences par la grossièreté et la rusticité des mœurs de son temps?

Il est inutile de suivre Herder pas à pas dans la réfutation des erreurs de Klotz; rien ne manque à la justification éclatante qu'il a essayé de faire d'Homère; il n'a pas combattu avec moins de bonheur l'opinion du professeur de Halle sur l'emploi de la mythologie dans la poésie moderne. Dans ses Fragments, le critique, nous l'avons vu, avait déjà examiné cette question, dont on s'occupait beaucoup alors et qui nous est devenue si indifférente : il y revient ici pour réfuter la théorie de Klotz (1). Quand il s'agit de poëtes qui ont écrit en latin, remarque Herder, la difficulté est grande : comment discerner le moment précis où commence l'emploi du mythe et où finit la métaphore? Les poëtes latins sont donc hors de cause. Herder est d'avis d'y mettre aussi les poëtes de la Renaissance, dont les œuvres sont l'image fidèle de la confusion qui régnait alors entre les idées chrétiennes et païennes. Pour plusieurs d'entre eux d'ailleurs les emprunts qu'ils ont faits à la mythologie ont été plus utiles que nuisibles; c'est en particulier le cas pour Milton, qui souvent a su relever son sujet par d'heureux souvenirs de la poésie ancienne. Il est donc difficile de proscrire d'une manière absolue l'emploi de la mythologie. Ce qu'on peut exiger, c'est que le poëte ne rapproche pas des images empruntées à des croyances d'origine différente, c'est qu'il ne choque pas dans l'usage qu'il peut faire des mythes anciens la vérité et la vraisemblance. C'est ce que Klop-

(1) *Zur Lit. u. Kunst*, XIV, 41.

stock a su éviter avec bonheur, la tâche où Gleim a si bien réussi. Ce sont eux qu'il faut prendre pour modèles.

Klotz avait aussi examiné l'emploi qu'il est permis à l'art de faire de la mythologie (1); malheureusement la question avait été traitée par Winckelmann et Klopstock, et, en comparaison de ce qu'ils avaient écrit sur ce sujet, le « bavardage » du nouveau critique ne paraît à Herder qu'une « poussière que le vent emporte. » Inutile dès lors de s'arrêter à la réfutation d'une théorie si peu sérieuse. Il y a d'ailleurs dans ce que Herder a dit de la manière dont les artistes modernes ont représenté Dieu et les anges plus de bon sens que d'originalité. Quant à la question de savoir jusqu'à quel point les découvertes de l'histoire naturelle avaient pu changer l'usage de la mythologie, elle lui paraît mal posée par Klotz; qu'on puisse transformer poétiquement l'histoire naturelle, cela ne fait pas de doute; mais qu'il soit permis de la substituer à la mythologie, c'est ce qui paraît avec raison à Herder aussi impossible que de remplacer cette dernière par l'allégorie. On le comprend au reste, cette question ne pouvait être alors traitée d'une manière scientifique; c'est de nos jours seulement, en effet, que l'érudition a assigné aux mythes la place qu'ils occupent dans l'histoire de l'esprit humain, et a été par suite en état de dire quel rôle ils sont appelés à jouer dans la littérature. La mythologie ne saurait être une machine poétique; c'est un ensemble de légendes que le poëte peut utiliser tant qu'elles sont en harmonie avec les croyances du jour, mais dont il doit aussi s'interdire l'emploi ou n'user qu'avec une extrême discrétion, quand elles appartiennent à un autre âge ou à une autre civilisation.

La seconde silve se termine par l'examen d'un des *opuscula varia* de Klotz : *De la chasteté de Virgile* (2). Ce sujet paraît à Herder, et paraîtra plus encore aujourd'hui, au moins singu-

(1) *Zur Lit. u. Kunst*, XIV, 67.
(2) *Id.*, *Id.*, 92.

lier. Il se demande si l'on doit se préoccuper à ce point de ce qu'ont pu être les mœurs d'un poëte en tant que poëte, et s'il y a avantage à ce que le critique littéraire se change ainsi en critique moral. C'était, on le voit, proclamer l'indépendance même de la poésie. D'ailleurs, comme le remarque Herder, il faudrait savoir ce qu'on entend par chasteté ; adoptant la définition de Kant, le jeune écrivain fait observer qu'elle consiste moins dans les mots que dans la pensée, qu'elle peut au reste changer avec les temps et les lieux, et qu'elle se manifeste d'une manière différente chez les Orientaux, les Grecs ou les Romains. En ce qui concerne Virgile en particulier, Klotz n'a ni su ce qu'il devait prouver, ni prouver ce qu'il voulait ; il confond la chasteté de langage et des mœurs chez Virgile ; la première, quoi qu'il en dise, n'est rien moins que démontrée, et on ne voit pas pourquoi il affecte d'opposer les amours de Didon et d'Enée à ceux de Jupiter et de Junon. Pour ce qui est également de la pureté de mœurs de Virgile, elle a été mise en doute par Donat et Servius ; il eût fallu examiner leurs preuves, et, bien qu'il ne soit pas impossible d'infirmer leurs assertions sur ce point, il n'en est pas moins vrai que Klotz n'a point résolu la question qu'il avait soulevée.

On ne pouvait mettre moins de ménagement dans la critique des opinions de son adversaire que ne le faisait Herder ; cependant il ne s'en tint pas là. Quatre ans auparavant Klotz avait publié une *Contribution à l'histoire du goût et de l'art d'après les médailles ;* cet ouvrage apparut au jeune critique comme un « des plus misérables écrits du siècle » (1) ; c'est pour le réfuter qu'il fit sa troisième silve (2). Les médailles sont à la fois des monuments historiques et des œuvres d'art ; à ce double titre elles intéressent l'érudit et l'amateur ; mais c'est là tout ce qu'on peut y chercher. Cependant Klotz prétendit s'en servir comme d'une espèce de criterium pour juger

(1) Lettre à Scheffner, 5 avril 1768. *Lebensb.*, II, 359.
(2) *Zur Lit. u. Kunst*, XIV, 145.

du goût des différents peuples. Qu'on puisse découvrir dans les médailles quelque chose du goût du peuple qui les a faites, Herder ne le conteste pas; ce qu'il nie, c'est qu'elles soient un moyen de faire connaître sa manière de penser et de sentir. Elles prouvent sans doute que ce peuple avait une langue déjà faite, des symboles, des graveurs; mais œuvres d'un petit nombre, commandées souvent dans un intérêt particulier, si elles ont la valeur d'un monument historique, c'est uniquement d'une manière accessoire qu'elles peuvent témoigner du goût public.

A cette troisième silve devait en succéder une quatrième beaucoup plus longue et plus importante. La *Théorie des Beaux arts* de Riedel en avait été l'occasion. Riedel était un des adversaires de Herder, il ne l'épargna pas plus que Klotz. Il ne comprenait pas le ménagement et presque l'éloge avec lequel Lessing en avait parlé dans la huitième lettre archéologique; aussi dans ses *Considérations sur la science du beau* — c'est le titre que devait porter la quatrième silve — il fit justice de « l'œuvre confuse » du professeur d'Erfurth. Cependant Herder regretta bientôt la sévérité de sa critique; apaisé d'ailleurs par les soumissions de Riedel, il suspendit la publication de son livre. Il se proposait de le remanier; les événements le firent renoncer à ce projet, et la quatrième silve n'a été connue que quarante ans après sa mort avec les autres écrits de sa première jeunesse : elle forme la plus grande partie du quatrième volume du *Lebensbild*.

La publication des silves ne fit que déchaîner contre Herder la fureur de ses adversaires: Klotz y répondit en attaquant avec violence la seconde édition des Fragments qui venait de paraître. La prudence de Herder tournait d'ailleurs contre lui; il avait pris toutes les précautions imaginables pour garder l'anonyme, il avait tu son nom à Nicolaï et s'était caché de Hamann lui-même; cependant on le déclarait publiquement comme l'auteur du nouvel ouvrage, et sa conduite trouvait

plus de censeurs que d'approbateurs. Hamann était mécontent de l'importance que prenaient ces mesquines querelles, plus nuisibles qu'utiles à la littérature allemande. Dans le compte-rendu qu'il donna des Silves (1) il exprimait le souhait que « L(essing) et H(erder), au lieu de songer à troubler M. le conseiller K(lotz) dans la courte jouissance de son *lustre,* » consacrassent leurs loisirs et leurs talents à continuer l'œuvre de Winckelmann. Frappé du scandale littéraire que semblaient avoir causé les silves, il ne put s'empêcher d'adresser en particulier de vifs reproches à son ancien disciple. « Je vous en veux, lui écrivait-il (2), d'avoir préparé de sitôt une nouvelle édition de vos Fragmeuts et de m'avoir fait un secret de toute cette affaire... Il n'y avait point grand malheur à ce que vous eussiez été trahi une première fois, à la seconde le mal me paraît plus grave, et jouer à colin-maillard dans les circonstances présentes ne peut vous être favorable en aucune manière. Je vous souhaiterais, en vérité, ajoutait-il, un peu plus de véritable amour et de vraie ambition pour votre talent. Cela vous eût empêché de vous commettre avec un aussi petit esprit et un charlatan aussi connu que Klotz, et d'afficher en public votre susceptibilité d'auteur et votre désir de vengeance plus vain que fondé. » Puis, reprochant à Herder son besoin immodéré d'écrire et de se produire : « Que doit penser de vous, disait-il en terminant, le public qui sait qu'au milieu de vos occupations de prédicateur et de professeur vous ne craignez pas de commencer à la fois quatre à cinq ouvrages... N'est-ce pas là une confiance trop grande en vos forces, et peut-on, quand l'attention est ainsi distraite, digérer et travailler *con amore*? Est-ce qu'alors la fatigue, les négligences, les contradictions, les redites et tant d'autres faiblesses humaines sont inévitables?.... Croyez que l'hypocondrie n'a pas seule part à ces inquiétudes, mais un vieux reste de droi-

(1) 6 fév. 1769. *Hamann's Werke*, III, 429.
(2) 13 mars 1769. *Lebensb.*, II, 428.

ture et d'honnêteté, qui m'inspire l'espérance de me voir rajeunir (en vous). » Hamann avait raison, mais son ami paraissait peu disposé à écouter comme autrefois ses conseils.

Cependant Herder devait bientôt porter la peine de sa précipitation. Effrayé du bruit qui se faisait autour des Silves, il crut conjurer l'orage en les reniant publiquement. Il ne fit par là que s'exposer au ridicule. « Votre désaveu public des Silves, lui écrivait Hamann (1), a scandalisé tous vos amis... Mon pauvre Herder, vous ne savez pas qu'on fait des chansons de guerre sur vous : « Du fond d'un bois sombre — Herder d'a-
« bord nous regardait — au sixième coup de feu il s'approcha
« — en criant glou, glou ! — Le tambour Trescho frappait —
« bravement sa peau d'âne, — sa tête savante portait — pour
« l'abriter un large chapeau. » Je vous en ai voulu, ajoutait-il, dès l'origine, ainsi qu'à tous les *Nicolaïtes* d'avoir contre votre conscience jugé Klotz digne de votre attention et de vos éloges... En un mot vous ne deviez rien avoir à démêler avec de pareilles gens et ne pas prétendre les réfuter ou les arrêter. Vous taire, profiter de la leçon, vous choisir un autre champ... pour arriver à l'immortalité qu'on acquiert le plus sûrement en restant dans la carrière où notre destinée nous conduit, tel est l'unique conseil que je puis vous donner, si vous aimez votre repos et votre bonheur. » Herder ne tarda pas à le comprendre. Tout semblait conjurer contre lui ; Klotz s'était assuré de presque tous les organes de l'opinion ; Lessing, au milieu des embarras d'une existence précaire et tout occupé de son voyage de Rome, continuait de garder le silence. Abandonné à lui seul, Herder ne pouvait continuer une lutte inégale. En vain Nicolaï, pour le consoler et le soutenir, lui écrivait (2) que Klotz était méprisé de tous les honnêtes gens, que ses critiques ne pouvaient lui nuire dans l'esprit de personne, que chaque jour il perdait en considération, Herder sentit bientôt

(1) 9 avril 1769. *Lebensb.*, II, 437.

(2) 11 avril et 19 mai 1769. *Lebensb.*, II, 440 et 449.

qu'il ne pouvait résister plus longtemps aux attaques répétées dont il était l'objet. La nouvelle que Klotz se proposait, à l'aide d'un exemplaire détourné, de donner lui-même une édition des Fragments, acheva de le décider, et prenant une résolution, à laquelle il avait songé déjà plus d'une fois, le 5 (16) mai 1769, il envoya sa démission au consistoire, et la maintint malgré tous les efforts qui furent faits pour le retenir; quelques jours après il prit publiquement congé de ses auditeurs accoutumés de l'église de Sainte-Gertrude, et le 22 mai (3 juin) il quitta Riga, après un séjour de quatre ans cinq mois. Le lendemain il s'embarquait pour Nantes avec G. Behrens ; un orage qui survint le sépara pour toujours de la Finlande et de ses amis (1).

CHAPITRE IV.

VOYAGE EN FRANCE. — EUTIN ET STRASBOURG.

I.

Bien que Herder ait reconnu lui-même les avantages qu'il avait retirés de son séjour à Riga, son humeur inconstante ne l'en avait pas laissé jouir longtemps.« A mesure que je connais mieux ma situation, le génie du lieu et mes propres projets, écrivait-il à Hamann (2) dès le mois d'août 1766, mes travaux, mes vues et ma mélancolie augmentent ; c'est une triste et déplorable chose que la vie de littérateur dans une ville de marchands. » Comme perdu dans cette grande cité de langue allemande, il est vrai, mais séparée de la mère patrie, son isolement lui pesait, il s'y touvait « comme en Sibérie (3). » Avec le temps son mécontentement ne fit qu'augmenter. « Le lieu

(1) *Erinner*, I, 107.
(2) *Lebensb.*, II, 177.
(3) Lettre à Scheffner du 4 octobre 1766. *Lebensb.*, II, 193.

où je suis, écrivait-il deux ans plus tard à son ami Scheffner (1), ma condition présente, mes études, les gens avec lesquels je vis, tout me chagrine... Jè n'aspire qu'après un changement... Le premier appel où et pour quoi que ce soit me plaira d'avance, et rien ne m'empêchera de saisir l'occasion de connaître plus d'hommes et de pays. Cela seul serait capable de me donner du courage... Vivre avec un ami comme vous, jouir du monde,... avoir d'autres occupations que de faire des sermons... ce serait mon vœu. »

Aussi Herder écouta-t-il avec empressement les propositions de Nicolaï, qui, désireux de s'attacher de plus près un collaborateur aussi précieux pour sa revue, cherchait à trouver au jeune écrivain un emploi qui le rapprochât de Berlin ou le fixât dans cette ville (2). La perspective de vivre auprès des hommes distingués, dont il était déjà l'émule, après en avoir été le disciple, était faite pour séduire Herder (3) ; il sentait d'ailleurs, à ce qu'il semble, qu'il avait besoin de quitter Riga et de parcourir le monde, pour arriver à toute la maturité de son génie et à l'indépendance complète de sa pensée.« Que devenir, s'écrie-t-il dans une lettre à Nicolaï (4), quand on se voit privé de tout moyen de culture, sans bibliothèque, sans relations !... Jamais Lessing ne fût devenu ce que nous savons, s'il se fût renfermé dans l'enceinte d'une petite ville ou dans son cabinet d'études. »

La querelle de Herder avec Klotz vint encore accroître son désir de quitter Riga. Cependant il hésitait à se rendre à l'appel de Nicolaï ; Berlin, après l'avoir attiré, paraissait le repous-

(1) Août 1768, *id.*, II, 355.

(2) Lettres de Nicolaï du 2 mai 1767 et du 24 déc. 1768, *id.* 254 et 387.

(3) « Chaque parole, écrit-il à Nicolaï le 21 nov. 1868, sortie de la bouche de cet homme éminent (Lessing) est pour moi un événement. Il en est de même de votre ami Mendelssohn. Ce serait un bonheur pour moi de connaître personnellement de tels hommes, de me former dans leur commerce. » *Lebensb.*, II, 373.

(4) 10 janv. 1769, *id.*, 406.

ser; avait-il besoin d'une plus grande indépendance que celle dont il croyait y pouvoir jouir? Cela est possible, mais il semble qu'avec les projets qu'il nourrissait il ne pouvait songer sérieusement à se fixer dans cette ville. Au moment de sa querelle avec Klotz, en effet, Herder avait des visées bien autres que des discussions littéraires : nature inquiète et ambitieuse, il ne rêvait rien moins que d'être le réformateur de la Livonie ; si donc il crut prudent de céder, en s'éloignant de Riga, à l'orage que le critique de Halle avait soulevé contre lui, il ne voyait pas moins dans son départ le moyen de mettre à exécution ou de préparer les grands projets qui l'occupaient. Aussi sa résolution fut-elle irrévocable, et son départ, nous avons vu, suivit de près sa démission.

Toutefois en s'éloignant de Riga, il n'entrait point dans les vues de Herder de quitter cette ville pour toujours, et il avait promis de revenir en Livonie, où le rappelaient les plans qu'il méditait. « Je quitte, écrivait-il à Scheffner le jour même où il s'embarquait (1), Riga pour quelque temps... Sans appui, sans souci, comme les apôtres et les philosophes, je m'en vais par le monde pour le voir, l'étudier et me rendre plus utile. Comme ici on n'a pas les oreilles assez courtes pour comprendre un pareil dessein, on m'en attribue mille qui ne me sont jamais venus à l'esprit. » Peut-être était-on plus en droit de le faire que Herder ne veut en convenir. Si son but avoué en quittant Riga était d'y revenir, après avoir étudié les divers systèmes d'éducation en France, en Hollande, en Angleterre, dans les petits Etats d'Allemagne et en Italie, fonder une école modèle, ce n'était là qu'une partie des projets qu'il formait, comme on peut le voir par le *Journal de son voyage*, document curieux qui jette le jour le plus vif sur l'histoire de ses idées et nous fait connaître dans toute sa vérité cette nature ardente et ambitieuse.

« Comme Jonas, je suis depuis deux jours dans le ventre

(1) *Lebensb.*, II, 486.

de mon vaisseau, écrivait Herder à son ami Hartknoch le surlendemain de son départ (1) ; j'espère qu'il ne s'en passera pas trois, sans que ma baleine se mette en mouvement et que mon âme qui est encore à l'ancre ne l'imite. » Enfin commença ce voyage tant désiré ; en éloignant Herder de sa patrie et de la ville où il avait fait ses débuts littéraires, en le mettant en présence de lui-même pendant de longues journées, et le transportant au milieu d'une nature et d'une civilisation différente, il a exercé sur son développement intellectuel et sur ses idées une influence immense. C'est pendant la solitude de cette lointaine navigation, dans les nuits d'été qu'il passa sur son vaisseau, que le jeune critique a senti et compris la nature intime et profonde de la poésie, surtout de la poésie primitive; c'est alors aussi qu'il a formé le plan de ses *Idées sur la philosophie de l'histoire*, conception grandiose qui évoque pour expliquer les destinées de l'humanité les causes multiples qui ont pu agir sur son développement, et qui cherche dans le monde physique l'énigme et la raison d'être du monde moral. Dans son Journal, Herder nous a initiés à ces rêves, à ces projets qui surgirent dans son esprit du moment où son vaisseau entra dans le « vieil océan, » et ne cessèrent de l'occuper qu'au moment où il toucha terre : ce sont eux dont je vais parler en le prenant lui-même pour guide.

Les théories sur l'éducation étaient alors à l'ordre du jour : Rousseau venait d'écrire son Emile, Bazedow et Pestalozzi préparaient leurs réformes ; Herder a voulu résoudre aussi un problème qui préoccupait les penseurs les plus célèbres de son temps ; mais, plus ambitieux que ses contemporains, il aspirait non-seulement à civiliser par l'éducation la Livonie qu'il quittait, mais encore à devenir le réformateur religieux et politique de cette contrée riche, mais barbare (2). Ces pensées et ces projets qui l'occupaient au moment de son départ et qui

(1) *Lebensb.*, V, 12.
(2) *Lebensb.*, V, 75.

semblent même l'avoir surtout décidé, furent aussi le premier objet de ses réflexions quand il eut quitté la terre, ce sont eux aussi qu'on retrouve au début de son Journal. « Livonie, s'écrie-t-il (1), séjour de la barbarie et du luxe, de l'ignorance et de la prétention, de la liberté et de l'esclavage, qu'il y aurait à faire pour être ton Zwingle, ton Luther ou ton Calvin! Pourrai-je le devenir? En ai-je le talent et la force? Que faire pour cela? je le demande? renoncer à d'inutiles critiques, à des recherches stériles; m'élever au-dessus de vaines disputes; me consacrer tout entier au bien de l'humanité, travailler, aspirer jour et nuit à devenir le génie bienfaisant de cette contrée. Noble jeune homme, ajoute-t-il, avec un mélange de tristesse et d'orgueil, tout cela sommeille en toi, mais confus, obscur! La puérilité de ton éducation, la servitude qui a pesé sur ton enfance, la futilité du siècle, l'incertitude de ta carrière t'ont borné, avili, au point de ne plus te connaître. Tu as consumé dans des *silves* inutiles et grossières le feu de ta jeunesse et l'ardeur de ton génie. Malheureux, à quoi t'occupes-tu, et à quoi devrais-tu t'occuper! Oh! qu'une Euménide ne m'est-elle apparue pour me faire reculer, pour me chasser à jamais du domaine de la critique! » Puis après ce retour attristé sur lui-même, qui peut surprendre quand on se rappelle avec quelle ardeur il s'était livré à ses premiers travaux littéraires, mais qu'explique sans peine sa nature inquiète et inconstante; « la Livonie, continue-t-il, est une province livrée à l'étranger, nombre d'étrangers jusqu'ici en ont tiré parti, mais seulement pour s'enrichir; étranger aussi, elle m'a été donnée, mais pour un but plus noble, pour la civiliser, pour en faire le centre d'une religion évangélique épurée : c'est là mon rôle, ma mission spirituelle... Cherche donc, ajoute-t-il, dans tous les temps la religion, les exemples, qui sont faits pour nous; deviens pour ton siècle un prédicateur de vraie vertu... Qu'ai-je fait pour le devenir? mais que je serai grand, si je le

(1) *Lebensb.*, V, 182.

deviens ! Quelle tâche que de montrer que, pour être ce qu'on doit être, il ne faut être ni juif, ni arabe, ni grec, ni sauvage, ni martyr, ni pèlerin, mais l'homme éclairé, instruit, raisonnable, cultivé, vertueux que Dieu exige à notre degré de civilisation.»

Cette dernière phrase dans son obscurité trahit les tendances rationalistes de Herder; du moins on ne peut disconvenir qu'il ne soit un apôtre d'une espèce particulière. C'est bien un fils du *siècle des lumières* qui parle ici, ce n'est pas à la foi que fait appel le nouveau réformateur, c'est à la raison, et c'est de l'étude de l'humanité qu'il prétend faire sortir sa religion; c'est par l'observation des hommes, par l'étude des institutions politiques, qu'il veut se préparer à la tâche qu'il s'est imposée; rival de Locke et de Rousseau, c'est en appliquant leurs méthodes mêmes d'éducation à la Livonie qu'il prétend civiliser ce pays. L'enseignement, tel était, en effet, le moyen que Herder croyait le plus propre pour y parvenir; tout occupé de cette idée, il avait esquissé, pour l'école modèle qu'il voulait fonder en Livonie, un programme, qui se recommande au moins par une incontestable originalité, et il est intéressant de voir comment de l'étude de l'histoire naturelle il fait passer sans effort son élève par celle de la géographie à l'histoire proprement dite, puis à la science de la religion, ensuite à la physique et à la philosophie, enfin à l'étude des langues, en particulier à celle du français, «l'idiome le plus indispensable à connaître en Europe, » pour finir par le grec et l'hébreu (1). On le voit, si dans les Fragments nous avions le plan d'une *realschule*, c'est le programme d'un *gymnase* que nous trouvons ici.

Tels étaient les projets que formait ce nouveau «Lycurgue,» critique de vingt-cinq ans déjà célèbre, mais que son désir de s'immortaliser enlevait, par la pensée du moins, aux lettres, pour en faire un réformateur politique. Cependant l'écrivain devait bientôt se retrouver en lui, et les théories littéraires ou

(1) *Lebensb.*, V, 197.

historiques n'occupent pas dans son Journal une place moindre que ses projets de réforme sociale. « Quel monde d'idées, dit-il (1), ne sent-on pas naître en soi quand on se trouve sur un vaisseau comme suspendu entre le ciel et la terre ! Tout ici donne des ailes à la pensée. » Herder a vérifié ces paroles de son Journal : jamais sa tête travailleuse n'a formé autant de systèmes, enfanté autant d'idées. Les causes qui ont favorisé ou arrêté le développement de la navigation chez les différents peuples, l'influence qu'elle a exercée sur la marche de la civilisation ; les destinées des divers pays dont il apercevait les côtes ; ce monde de la mer si varié et si étrange, les mœurs si curieuses de ses habitants, leurs migrations qui obéissent à des lois certaines, en lui rappelant celles des peuples dont il saluait en passant le berceau, tout était pour le jeune penseur un sujet d'observation et de réflexions fécondes. Parti du fond de la Baltique et s'avançant vers le Midi, suivant ainsi la même route que les Germains de l'Invasion, sa pensée se reportait non-seulement aux premiers temps de l'histoire du moyen âge ou de l'ancienne Europe, mais au berceau même de l'humanité, à l'origine de la société, des arts et des religions. « Quel ouvrage à faire sur le genre humain, s'écrie-t-il (2), sur la marche de la civilisation chez les différents peuples, aux diverses époques, dans les diverses régions ! Mélanges de races et leurs transformations ! Religions, chronologie, gouvernements et philosophie de l'Asie ! Art, philosophie et gouvernement de l'Egypte ! Arithmétique, langue et luxe de la Phénicie ! La civilisation tout entière de la Grèce et de Rome ! Religion, droit, mœurs, esprit guerrier et sentiment d'honneur des peuples du Nord ! Temps de la papauté, ordres monastiques, érudition ! Croisades et chevalerie ! Réveil de la science ! Siècle de Louis XIV ! Rôle de l'Angleterre, de la Hollande, de l'Allemagne ! Quel sujet immense ! »

(1) *Lebensb.*, V, 160.
(2) *Lebensb.*, V, 167.

C'est de lui que s'occupa avant tout Herder pendant les longs jours de sa navigation ; il eut alors pour ainsi dire comme une première vision des Idées sur la philosophie de l'histoire, dont il devait quinze ans plus tard faire un exposé si plein de grandeur et d'autorité.

Après une traversée d'un mois, Herder arriva enfin au terme de son voyage : le 4 juillet il débarqua à Paimbœuf presque surpris de se trouver en France (1). La difficulté qu'il éprouva tout d'abord à se faire comprendre et à comprendre les autres lui rappela bien vite qu'il était en pays étranger. « Je ne sais, écrivait-il dans un français plus qu'incorrect à son ami Begrow de Riga (2), ni parler ni entendre, et ce qui est encore pis une mauvaise honte me lie la langue, en sorte que je ne *l*'apprendrai peut-être jamais. Je voudrais avoir *abandonné* tous mes fragments et toutes mes *lucubrations* critiques *au diable* (!) plutôt que d'avoir négligé une langue dont l'ignorance est une barbarie achevée dans notre siècle. » Malgré ces regrets d'avoir perdu un temps précieux à écrire ses Silves et ses Fragments, Herder n'oubliait pas ses goûts et ses occupations littéraires. Du Sund il avait écrit à Hartknoch de le tenir au courant de ce que les « sept journaux » de Klotz diraient de son départ et de l'impression que leurs attaques pourraient faire à Riga. Il reçut à Nantes par les soins de son ami la réponse que son adversaire avait faite à sa déclaration ; Hartknoch lui donnait en même temps le conseil de garder le silence (3). Il le suivit. « Vous pouvez penser, lui disait-il (4), que je ne répondrai pas au factum de Klotz... Vous ne sauriez croire comme on voit les choses d'un autre œil, quand on est une fois sorti d'une position fausse... Mon premier soin sera de donner une nouvelle édition de mes œuvres, le

(1) *Lebensb.*, V, 291.
(2) *Lebensb.*, V, 25.
(3) *Lebensb.*, V, 14 et 27.
(4) *Lebensb.*, V, 34.

second de ne rien écrire désormais qui n'ajoute quelque chose de nouveau à ce que l'esprit humain a pensé jusqu'ici. » On ne pouvait avoir une ambition plus noble.

Cependant la nouvelle du départ de Herder s'était bien vite répandue en Allemagne; Nicolaï s'en alarma; c'était un collaborateur précieux qu'il perdait; il lui écrivit pour le prier de continuer, malgré son éloignement, à lui fournir des articles pour sa Bibliothèque (1). Exilé, suivant ses propres expressions, de la littérature allemande, cette collaboration devenait impossible pour Herder; il y renonça pour le moment; les circonstances ne devaient lui permettre de la reprendre que deux ans plus tard. C'étaient d'ailleurs de tout autres projets qui sollicitaient alors son attention; il s'occupait avec ardeur de son *Archéologie de l'Orient* dont il avait conçu le plan à Riga; en même temps, ce qui a lieu de surprendre après ses protestations antérieures, il pensait à continuer ses Fragments. Pour le moment toutefois il y avait pour Herder quelque chose de plus pressé; c'était d'acquérir une connaissance plus approfondie de la langue et de la littérature françaises. Il s'y livra avec ardeur, tout en poursuivant ses projets de réforme. « Je travaille, écrivait-il à son ami Hartknoch (2), avec assez de suite et d'élévation pour que si mes desseins trouvent une place convenable, en quelque lieu que ce soit, ils ne puissent être méconnus. Pourquoi le temps des Lycurgue et des Socrate, des Calvin et des Zwingle, des fondateurs de républiques petites, mais heureuses, serait-il passé? Et pourquoi n'y aurait-il plus de date possible pour un établissement qui serait pour l'humanité, pour les contemporains et la postérité une pépinière, un modèle de culture? Je ne suis sensible ni au plaisir, ni à l'avarice, que me reste-t-il que l'activité et le mérite! Que le peuple s'étonne et se signe dévotement, que les éphémères et les hannetons de la littérature bourdonnent

(1) *Lebensb.*, V, 49.
(2) Oct. 1769. *Lebensb.*, V, 75.

à leur aise, il suffit que mon génie ne me condamne pas et que le succès m'absolve. Alors je bénirai les forêts de Nantes, où j'ai passé des heures semblables à celles de l'aurore de ma jeunesse et je me dirai : ce temps n'a pas été perdu... On peut se moquer de mon voyage tant qu'on voudra... Si on ne le comprend pas, qu'on lise ce que Thomas dit de Descartes et on s'en fera alors une idée. » Mais les plans civilisateurs n'étaient pas les seuls qui occupaient en ce moment Herder; il avait retrouvé toute cette ardeur et ce besoin de production qu'il déplorait naguère. « Je vais, écrit-il à Hartknoch, vous accabler de mes écrits. » Il songeait alors à achever sa quatrième Silve; en même temps aussi il formait le dessein de concourir pour le prix proposé par l'Académie de Berlin sur l'Origine du langage. Son départ vint l'arrêter au milieu de ces projets.

Herder avait quitté Nantes au commencement de novembre; quelques jours après il arrivait à Paris. Il s'empressa aussitôt de tirer parti de tout ce que cette ville pouvait lui offrir de ressources : bibliothèques, musées, collections d'antiques et de médailles, théâtres, édifices publics, il visita, étudia tout, mit tout à contribution, avec cette curiosité d'esprit et cette ardeur dévorante qui lui étaient propres. Il trouva dans le graveur Wille, son compatriote, un ami et un guide du plus grand secours pour ses études. Il aurait désiré vivement aussi faire la connaissance de cet autre allemand, qui avait su si bien oublier son origine, du baron Grimm, si célèbre dans le monde des encyclopédistes; mais il était alors absent de Paris. Herder fut du moins assez heureux pour être mis en rapport avec Diderot, d'Alembert, Thomas, Duclos, Barthélemy, de Guignes, Daubenton, etc., c'est-à-dire avec tout ce qu'il y avait alors à Paris de littérateurs et de savants le plus distingués (1). On ne peut douter que, dans la société de tant

(1) *Erinner.*, I, 146. Buffon et Marmontel ne s'y trouvaient pas pour le moment.

d'hommes illustres, excité par tout ce qu'il dut faire d'observations, son esprit n'ait reçu une puissante et féconde impulsion. Ce fut dans les jardins de Versailles qu'il conçut l'idée de la *Plastique* qu'il devait écrire plus tard; et le fragment *De la sculpture au point de vue du toucher*, ainsi que ses *Remarques sur Winckelmann, sur le Beau*, etc., montrent quel intérêt il prenait alors aux questions d'art et d'esthétique, dont il s'occupait déjà avec tant d'ardeur au moment de son départ de Riga et qu'il devait étudier toute sa vie. A cette même époque se rapportent aussi les *Réflexions sur le théâtre français*, et les *Pensées à l'occasion de la lecture de Montesquieu*, fruits de l'étude qu'il fit de nos écrivains pendant son séjour en France.

Quelque soin que Herder ait mis alors à s'en nourrir et à s'initier à notre civilisation, son séjour parmi nous a-t-il été assez long pour qu'il en ait pu juger avec impartialité et une autorité suffisante? N'y avait-il point aussi dans sa nature quelque chose d'antipathique au génie français? Et le disciple de Hamann et de Lessing n'était-il pas prévenu par avance contre nous? On ne le saurait dire d'une manière certaine; mais le jugement que Herder a porté de notre civilisation peut paraître étroit, et la France de Voltaire et de Rousseau pouvait prétendre, ce semble, à plus d'estime qu'il en lui en a montré. « Tout ce qui est du goût dans les arts et le luxe, écrit-il à Hartknoch (1), est à Paris comme dans son centre, mais comme le goût ne donne qu'une idée légère de la beauté, que le luxe n'en est que l'apparence et est souvsut destiné à en dissimuler l'absence, la France ne peut jamais rassasier complètement et j'en suis cordialement fatigué. Cependant je ne voudrais pas pour beaucoup ne l'avoir point vue, ni perdre la connaissance que j'ai acquise de sa langue, de son histoire, de ses mœurs, de ses arts et de sa littérature. J'ai cherché, ajoute-t-il, à étudier hommes et livres, déclamation et théâtre, danse et peinture, musique et spectateurs. J'ai recueilli des

(1) Déc. 1769. *Lebensb.*, V, 123.

semences précieuses, qui sont encore enfouies, mais qu'un printemps à venir saura faire germer. »

C'était pour le jour où il retournerait en Allemagne sans doute que Herder les tenait en réserve. Malgré les projets qu'il formait alors pour visiter l'Angleterre, la Hollande et l'Italie, ses regards se reportaient sans cesse vers sa patrie. Tenu au courant de ce qui s'y passait d'important, il en suivait avec le plus vif intérêt le mouvement littéraire (1). Sans ressources d'ailleurs pour continuer son voyage, il songeait peut-être déjà à rentrer en Allemagne ; rien ne s'opposait à son retour; le mépris où était tombé Klotz lui laissait peu à craindre de son ancien adversaire (2), et la retraite prochaine de Lessing semblait le convier à reparaître sur la scène littéraire ; une lettre qu'il reçut peu de temps après son arrivée à Paris de Resewitz, pasteur à Copenhague, vint donner un autre cours à ses projets (3).

II.

Le prince évêque d'Eutin avait résolu pour achever l'éducation de son fils unique de le faire voyager pendant trois ans. Il cherchait un précepteur qui voulût se charger de l'accompagner et de compléter son instruction. Il crut qu'il ne pouvait mieux faire que de choisir Herder, dont il avait appris le départ de Riga. Ne doutant pas que le jeune littérateur ne s'arrêtât à Copenhague pour visiter la petite colonie d'écrivains allemands qui y était réunie, il avait chargé Resewitz de lui offrir cet emploi qui paraissait aussi honorable qu'il était peu rétribué (4). Herder devait au titre de précepteur joindre celui d'aumônier du prince, et on lui offrait, quand il aurait quitté son élève, soit une chaire à l'université de Kiel, soit une place de ministre. Il hésita d'abord ; les propositions qu'on lui faisait

(1) A. Nicolaï, 30 nov. 1769. *Lebensb.*, V, 105, 107.
(2) Lettre de Nicolaï du 4 nov., *id.*, 100.
(3) 11 nov. *Lebensb.*, V, 116.
(4) On lui offrait 300 thalers ; il en obtint 400.

ne lui agréaient pas ; enfin il se décida à accepter, mais sans prendre d'engagement formel (1). Quelques jours après il quitta Paris. Il passa les fêtes de Noël à Bruxelles et se rendit de là à Anvers, « recueillant à chaque pas de nouvelles observations et se formant par chaque expérience nouvelle. »

Se former, chercher sa voie, tel fut, en effet, à cette époque de sa vie le but constant de ses efforts. Un passage d'un fragment *Sur la culture de l'âme humaine*, écrit cette même année, à l'occasion de la lecture des *Eloges* de Thomas, montre dans tout leur jour ces aspirations vagues et sans objet, cette inquiétude de l'avenir, ce sentiment presque continuel de regret du passé, qui est un des traits du caractère de Herder. « O génie, s'écrie-t-il (2), te reconnaîtrai-je? Les années de ma jeunesse passent ; mon printemps s'écoule sans que j'en jouisse ; les fruits que je portais ont mûri trop vite et prématurément... Mon génie m'appelait à l'étude des sciences, de la philosophie ; j'ai médité de bonne heure, de bonne heure je me suis détaché de la société des hommes, et solitaire j'ai pris plaisir à former des plans pendant des heures entières, où je m'entretenais avec moi-même. Le grand, l'inapprofondissable m'entraînait... je m'éloignais du facile et du vulgaire... Les circonstances m'ont jeté dans une autre voie... Je ne suis jamais devenu ce que je devais être comme élève ou comme professeur, ni à Kœnigsberg, ni à Riga, ni en voyage... Je vis dans les régions des hypothèses, des rêves. O génie, ne me formeras-tu pas par l'expérience? Ne me dévoileras-tu pas le monde de la vérité ! »

Après avoir dans son voyage à travers la Belgique vu et étu-

(1) « Que vous êtes heureux, lui écrivait de Bordeaux à cette occasion son ami Bérens, qu'un prince vous recherche pour compagnon de voyage et pour précepteur. Vous pourrez maintenant voyager à loisir. L'Europe sera trop petite pour vous. Cependant ne nous oubliez pas ; vous pourrez faire le bien en tous lieux, mais où trouverez-vous l'occasion d'en faire autant qu'à Riga ? » *Lebensb.*, V, 131. 13 déc. 1769.

(2) *Lebensb.*, V, 359.

pour l'autre, les relations de Lessing et de Herder furent interrompues presque aussi vite que commencées. Il n'en fut pas de même des rapports qui s'établirent à la même époque et à Hambourg aussi entre Herder et Claudius, le « Messager de Wandsbeck, » et le libraire Bode, l'ami et un instant l'associé de Lessing.

Enfin, après un long voyage Herder arriva à Eutin; il y trouva un accueil plein de distinction; il lui fut bientôt facile toutefois de prévoir qu'il ne pourrait pas rester longtemps avec son élève. Le prince héritier de Holstein était alors dans sa seizième année; d'un esprit peu ordinaire et cultivé, d'un sens droit, mais d'un caractère faible et irascible, il était en outre atteint d'une mélancolie profonde qu'il tenait de sa première éducation et qu'entretenaient encore son exaltation religieuse et son penchant à la superstition. Herder fut bientôt frappé de ces défauts; il s'en ouvrit à la dame de compagnie de la princesse, Mlle du Hamel; mais la présence du gouverneur du jeune prince, M. de Cappelmann, qui avait sur lui un empire absolu, rendait tout changement de direction impossible. Herder, pressentant les difficultés qui l'attendaient, demanda et obtint la permission de se retirer aussitôt qu'il croirait sa présence inutile au prince. Ses prévisions ne devaient pas tarder à se réaliser (1).

Cependant les premiers mois du séjour de Herder à Eutin se passèrent de la manière la plus agréable pour lui. La beauté de la contrée, la nature luxuriante du Holstein, le voisinage de la mer, firent sur lui une impression qu'il n'oublia jamais. En même temps l'affection toujours croissante de son élève, l'estime et la confiance de la princesse, la bienveillance qu'il trouva surtout de la part de la noblesse, contribuaient puissamment à lui rendre cher son nouveau séjour. Il y avait bien à cela quelques exceptions et parfois aussi peu de sincérité dans les témoignages d'estime dont il était l'objet, il s'en

(1) *Erinner.*, I, 150. Gœthe, *Dichtung und Wahrheit*, l. IX.

égayait lui-même. « Je suis, écrivait-il à Hartknoch peu de temps après son arrivée (1), l'objet des distinctions de toute la cour, — des grands s'entend ; — je ne parle pas des autres, humble troupeau qui ne sait qu'imiter et se courber... On n'a jamais rien entendu de pareil à mes sermons, rien de vu de pareil à ma personne ; que cela me donne en retour bien des envieux, c'est la conséquence naturelle du système du monde, dans lequel la résistance est égale à la pression. » Ces attaques dont parle si légèrement Herder lui vinrent surtout de la part du clergé, et il était dans sa destinée d'y être en butte pendant presque toute sa vie. Elles avaient commencé à Riga, et son départ n'avait pas suffi pour y mettre un terme. « Le clergé, lui écrivait Hartknoch, en lui annonçant les regrets qu'il laissait dans cette ville (2), fait cependant exception ; il cherche à faire croire au public qu'à la vérité vous êtes un bel esprit et un philosophe, mais non un prédicateur ; vos sermons, suivant eux, ne sont que des traités de morale. » On alla plus loin à Eutin, et le surintendant Wolff, premier aumônier de la cour, ne craignit pas d'accuser, sans succès, il est vrai, Herder de socianisme (3). Cette accusation devait se répéter plus d'une fois dans la suite.

Depuis son départ Herder n'avait rien publié ; le Journal de son voyage, des plans de nombreux ouvrages, entre autres d'une *Plastique*, l'occupèrent pendant son séjour en France, mais il n'y acheva rien. Hartknoch, en sa double qualité d'ami et de libraire, le pressait de mettre la dernière main à quelques-unes des œuvres qu'il avait sur le métier. Tout entier à ses projets de voyage, Herder s'excusa auprès de lui : « Notre départ, lui écrivait-il (4), n'aura pas lieu avant la Saint-Jean, mais nous irons tout droit à Strasbourg, et de là,

(1) 29 avril 1770. *Lebensb.*, VI, 25.
(2) 4 juil. *Lebensb.*, VI, 35.
(3) *Lebensb.*, VI, 44.
(4) *Lebensb.*, VI, 25.

s'il plaît à Dieu, dès cet hiver en Italie. En Italie! Combien ai-je à apprendre pour cela! Ah! Hartknoch, puis-je songer à écrire en ce moment? Laissez donc encore pour cette fois le perroquet dans sa cage dire tranquillement : « Je n'en pense que plus. » J'espère toutefois avant mon départ pour l'Italie pouvoir vous donner quelque chose où je me nommerai pour la première fois... Mais envoyez-moi des livres dont j'ai un besoin indispensable pour mon voyage. » Ces études préparatoires empêchèrent Herder de tenir sa promesse, et son départ arriva sans que Hartknoch eût reçu ni la Plastique, ni la nouvelle édition des Fragments qu'il attendait.

Le 15 juillet Herder fit dans la chapelle du château son sermon d'adieu; le lendemain avec son élève il quittait Eutin; il ne devait pas y revenir (1). Quelque temps auparavant il avait reçu une lettre de Ch. Weisse, qui était après Lessing l'auteur dramatique du temps le plus en renom (2); l'année précédente Lavater lui avait écrit à Paris pour lui soumettre ses doutes et lui demander conseil (3); ainsi le jeune écrivain se voyait successivement recherché par tout ce que la littérature avait d'illustre. A Berlin Nicolaï, Ramler, Mendelssohn; Weisse à Leipzig, Gleim à Halberstadt, Claudius dans le Holstein, Bode et Lessing à Hambourg, Lavater en Suisse, étaient ses amis ou ses correspondants. Sa réputation et son influence devaient encore grandir pendant son séjour à Strasbourg.

En s'y rendant Herder s'arrêta avec son élève à Darmstadt. La princesse de Holstein était de la famille régnante de Hesse; le jeune duc se trouvait ainsi allié à la cour de Darmstadt; il y fut retenu quelque temps. Le séjour que Herder fit dans cette petite ville eut sur son avenir l'influence la plus grande. Il ne mangeait pas à la table de la cour, mais prenait ses re-

(1) *Erinner.*, I, 158.
(2) Mai 1770. *Lebensb.*, VI, 31.
(3) Sept. 1769. *Lebensb.*, V, 93.

pas avec la gouvernante des princesses de Hesse, mademoiselle Ravanell (1). Ce fut chez elle qu'il fit la connaissance de Merck, qui devint bientôt son ami intime. Originaire de Darmstadt, Merck était alors dans sa trentième année. L'étendue de ses connaissances, sa prédilection pour la littérature anglaise, non moins que son goût pour les arts, le recommandaient d'avance à Herder. Il avait à peine fini ses études académiques qu'il fit, comme précepteur d'un M. de Bibra, un voyage en Suisse. A Morges il se lia avec un juge de cette ville, M. Charbonnier, et épousa sa fille. De retour à Darmstadt, il était devenu successivement secrétaire de chancellerie (1767), puis (1768) caissier au ministère de la guerre avec le titre de conseiller. Homme d'étude aussi bien que d'affaires, il consacrait à la littérature les loisirs que lui laissaient ses occupations, et n'en était plus depuis longtemps à faire ses preuves comme écrivain. Dès l'âge de 21 ans, en 1762, il avait traduit les *Recherches sur l'idée du Beau* d'Hutcheson; l'année suivante, il publiait une traduction nouvelle du *Caton* d'Addison, que suivit bientôt après celle des *Voyages dans le Levant* de Shaw (2). Poëte facile et esprit pratique, nature active et cultivée, Merck avait fait de sa maison le rendez-vous de tout ce que Darmstadt renfermait alors d'hommes distingués (3). Herder y reçut l'accueil qu'il méritait, et son esprit vif et enjoué, le charme de sa conversation lui gagnèrent bientôt tous les cœurs.

Au nombre des habitués de Merck était le conseiller intime Hesse, marié à une des filles du receveur des tailles à Reichenmeyer en Alsace, mort en 1754, laissant huit enfants en bas âge (4). On trouvait tant d'agréments dans le com-

(1) *Erinner.*, I, 154.

(2) A. Stahr, *J. H. Merck*, p. 5 et 6.

(3) Voici le portrait qu'en a fait Lavater. « Geübt aud leicht in Geschaeften, fertig mit der Feder, beredt und sich wendend nach jedem Gegenstande, den er vor hat. »

(4) *Erinner.*, I, 174.

merce de Herder qu'on se le disputait à Darmstadt, M. Hesse ne fut pas un des moins empressé à lui ouvrir sa maison. Doué d'une voix harmonieuse, Herder lisait dans les réunions où il était invité, avec le talent qui lui était particulier, les plus beaux passages de la Messiade, des odes de Klopstock, de Kleist, son poëte favori. Son éloquence n'était pas moins admirée. Le 19 août il prêcha dans la chapelle du château avec son succès accoutumé. Mais parmi ses auditeurs il y en eut un surtout qui fut frappé de la parole brillante du jeune ministre : c'était Caroline Flachsland, belle-sœur de Hesse, dans la maison duquel Herder avait eu l'occasion de la voir. « Je crus entendre, » raconte-t-elle elle-même dans les Souvenirs (1), « la voix et la parole d'un ange... Je n'ai point d'expression pour rendre ce que j'éprouvai ; il me semblait que j'avais devant moi un être céleste sous la forme humaine... Je le vis dans l'après-midi et je lui dis en tremblant quelques paroles de remerciement. A partir de ce moment nos âmes ne furent plus qu'une : notre réunion était l'œuvre même de Dieu. »

Il n'est point de moyen de séduction plus puissant que l'éloquence ; par sa parole Herder avait à son insu gagné le cœur de la belle-sœur de Hesse. Touché de son côté du dévouement et des vertus de la jeune orpheline, il s'attacha presque aussitôt à elle. Six jours après on célébrait son anniversaire au château chez Mademoiselle Ravanell; il devait partir le surlendemain; il se hasarda à remettre à Caroline Flachsland une lettre, la première d'une correspondance qui dura jusqu'au moment où les circonstances lui permirent de l'épouser. Les lettres de Herder et de sa fiancée sont parfois un peu longues, mais elles n'en sont pas pour cela moins attrayantes, et jusqu'en 1773 elles sont la source la plus précieuse de renseignements qu'on ait sur sa vie et sur le développement de son esprit. C'est comme un entretien à distance

(1) *Erinner.*, I, 155.

où l'on retrouve un écho fidèle de ses sentiments et de ses aspirations de chaque jour. Aussi n'hésiterai-je pas à en donner de nombreux extraits.

La première lettre de Herder ne pouvait laisser de doute à Caroline Flachsland sur la nature de ses sentiments (1) ; c'était l'expression d'une âme éprise d'un premier amour, mêlée de je ne sais quelle douce mélancolie, qu'expliquent assez l'incertitude où il était de l'avenir et l'imminence d'une séparation. Ce langage tendre et attristé était bien fait pour achever de gagner celle à laquelle il s'adressait. Caroline l'avoue avec une franchise ingénue : « Non, dit-elle dans sa réponse à Herder (2), je ne puis vous cacher plus longtemps mon cœur... Je vous aime avec autant de force, et, si c'est possible, avec encore plus de force que vous ne m'aimez... Comme nos âmes se sont comprises en un instant! Mais puis-je jamais croire à la possibilité d'une amitié et d'une tendresse éternelle entre nous? N'est-ce pas trop pour une pauvre orpheline? Soyez mon ange gardien. Vous me l'avez promis en ce triste soir d'adieu... Klopstock et sa Méta se présentent à ma pensée, croyez-vons que j'aie pour vous l'amour d'une Méta? Sans doute beaucoup de choses me manquent pour être une héroïne de Klopstock, mais en amour rien. »

Ces assurances d'affection, si elles étaient faites pour remplir Herder d'espoir, venant au moment où son départ l'enlevait à cette liaison naissante, n'en rendit peut-être son éloignement que plus douloureux. « Innocente, sensible et vertueuse enfant, » écrivait-il le lendemain de son arrivée à Heidelberg (3), « votre image est sans cesse présente à ma pensée ; je vous vois encore avec cet air attristé, ces larmes, ce sourire plein de bonté et de sentiment... « Le même jour il adressait à Merck une lettre qui témoigne qu'au milieu de

(1) 25 août 1770. *Lebensb.*, VI, 51.
(2) 26 août. *Lebensb.*, VI, 56.
(3) *Lebensb.*, VI, 66.

ses regrets il n'oubliait pas ses préoccupations littéraires. «Je suis parti calme en apparence, lui disait-il (1), mais en réalité plein de trouble et de délire... Qu'en pense notre chère Française du pays de Vaud (2)? Cela n'est pas sans doute dans les mœurs de sa chère patrie, quoique si romanesque... A notre arrivée à Mannheim nous sommes allés dans une misérable baraque où de misérables acteurs jouaient misérablement une misérable traduction de la misérable tragédie de Tancrède... Malgré ce qu'il peut y avoir de beau et de remarquable à Mannheim, tout m'a laissé froid; j'en excepte toutefois le Musée des antiques... Je puis vous annoncer d'avance que j'y ai rêvé de nouvelles explications pour ma *Plastique*.»

De Heidelberg Herder se rendit avec son élève à Carlsruhe; il y fut accueilli avec un empressement et une distinction inaccoutumés : « J'ai été appelé à la cour, écrit-il à sa fiancée (3), et reçu avec des marques d'estime auxquelles j'étais loin de m'attendre. Le margrave, auquel j'ai parlé le premier quart d'heure sans le connaître, vient s'entretenir avec moi à midi et le soir; et comme c'est le premier prince que je vois qui n'ait point un air de prince, nos longues conversations tombent le plus souvent sur des questions qui ont trait à l'amélioration et à l'affranchissement du genre humain, sujet sur lequel je m'exprime avec autant de liberté que si je parlais avec un simple particulier. » La margrave ne témoigna pas moins de bienveillance à Herder, mais elle ne sut pas lui inspirer la même confiance; ses prétentions à la science déplurent au jeune ministre, qui se tint avec elle sur le pied d'une réserve poussée parfois jusqu'à la froideur. La cour d'ailleurs le fatigua bientôt. « Je ne manque, disait-il, ni d'amusement, ni de distraction, ni de société, mais je n'ai point

(1) *Lebensb.*, VI, 62.
(2) Madame Merck, née à Morges.
(3) 30 août. *Lebensb.*, VI, 75.

trouvé cet épanchement et cette amitié qui me font tant regretter Darmstadt. » Il s'en consolait en pensant à sa fiancée, à ses relations presque aussitôt interrompues que formées et aussi avec ses livres. « Comme je n'ai pas d'amis ici, ajoute-t-il, Agathon ou quelque autre ouvrage me tient compagnie dans mes promenades au milieu des forêts qui nous entourent... J'ai eu la folle idée, dit-il encore, après avoir parlé des lettres de Gleim et de G. Jacobi qu'il avait trouvées chez un savant de Carlsruhe, de me faire un petit recueil de poésies allemandes; ne serait-ce pas là un joli *Gesangbuch*? Me serait-il permis de vous y faire regarder de temps en temps pour votre édification? Les *Badinages* de Gerstenberg en feraient partie presque en entier... » Cependant le moment du départ était arrivé. Bien qu'il n'eût trouvé que des marques de sympathie à Carlsruhe, Herder s'en éloigna sans regret. Le séjour de cette ville ne lui avait pas plu, celui de Strasbourg où il se rendait ne devait pas lui être plus agréable (1).

III

Herder y arrivait fatigué du voyage et attristé par son éloignement toujours plus grand de sa fiancée. « Je n'ai réellement pas vécu ces jours derniers, lui écrivait-il (2); plongé dans une somnolence chagrine, inquiet et comme en prison, sans désir de voir ou d'entendre qui que ce soit. » A cela s'ajoutaient les ennuis que lui causaient ses rapports avec le prince et son gouverneur. « Ma situation présente, » ajoutait-il, « ne me plaît pas, et elle est en opposition avec les projets de la cour d'Eutin et ma propre destinée... Les choses

(1) « Strasbourg est l'endroit le plus misérable, le plus désert, le plus désagréable que j'aie vu en ma vie. Je ne parle pas des habitants : mais ici il n'y a ni forêt, ni lieu où l'on puisse se coucher à l'ombre en compagnie d'un livre et de son génie. » *Briefe an Merck*, I, 6. (septembre 1770).

(2) 9 sept. *Lebensb.*, VI, 88.

en sont venues à ce point que, sans cesser complètement d'être Herder, il me faut tout rompre. Ma résolution est prise. La nécessité parle ; il n'y a de difficulté que pour savoir comment cette résolution pourra s'exécuter, mais je le saurai bientôt. » Au milieu de ses ennuis il ne trouvait de consolation que dans son amour et dans le souvenir de sa fiancée. « Pour pouvoir lire, lui écrivait-il (1), je prends des sujets que mon âme puisse rapporter à celle dont elle est remplie... O Dieu ! qu'y a-t il au monde au-dessus du bonheur d'aimer l'innocence et d'en être aimé. Tu es en ce moment, fille aimable et céleste, mon seul soutien, ma seule consolation. » Herder était alors en proie à un abattement profond. « Tous les ressorts qui me faisaient agir et vivre sout brisés en moi, disait-il en terminant; mon corps qui était autrefois la santé même est aujourd'hui affaibli et sans force... Je ne trouve d'adoucissement à mes peines qu'en pensant à vous: ah ! que n'en suis-je plus près ! » Heureusement il en trouvait aussi dans les lettres de son amie : « Votre petite lettre, lui écrivait-il trois jours plus tard (2), ma douce innocente, a fait des miracles... Je ne voyais que vous, me croyais près de vous,... j'étais à vos pieds. Après tant de jours d'obscurité, ç'a été le premier instant de clarté dans mon âme; ma santé est revenue comme à vue d'œil. »

Cependant sa situation n'avait fait qu'empirer et son incertitude que croître. « Que faire? disait-il encore, rester? Partir pour l'Italie? pour Bukebourg (3)? pour Riga? Je l'ignore. Si vous le savez, douce prophétesse, conseillez-moi » (4). La crise approchait toutefois ; Herder à bout de patience s'ouvrit

(1) *Lebensb.*, VI, 94.

(2) 12 sept. *Lebensb.*, VI, 97.

(3) Où l'appelait le comte de Lippe.

(4) « Sais-je, écrivait-il à Hartknoch, quelques jours auparavant, ce que je deviens ! L'ai-je jamais su ? Est-ce que toutes les résolutions de ma vie n'ont pas été de brusques soubresauts où je ne suis jamais arrivé au lieu où je voulais aller ? » 5 sept. *Lebensb.*, VI, 83.

au prince, qui pour la première fois sembla vouloir faire preuve de caractère. Mais, après avoir paru lui donner raison, il prit parti pour son gouverneur. « Il y a eu, écrivait à cette occasion Herder à Merck (1), une explication entre le prince et son conseiller; j'ai mille torts suivant celui-ci... Cet entretien a tout aggravé. Le prince se met de son côté et chacun l'imite... Je vais passer ici pour fier, brusque, inquiet, à Eutin peut-être même pour ingrat. Je suis au supplice... J'espère que les circonstances décideront. Dans les moments incertains de ma vie, je m'en suis toujours remis dévotement à ces enfants de la Providence, comme un honnête augure au vol des oiseaux. »

Dans cette incertitude, Herder s'était condamné à une solitude volontaire, ne voyant personne, n'ayant d'autre recours, comme il le dit, que « le plaisir cruel de se réfugier sur le théâtre grec parmi les Iphigénie, les Hécube, les Polyxène, les Oreste et les Antigone, les Electre et les Philoctète, pour s'étourdir par les coups et les blessures de l'humanité et les plaintes des malheureux. » Cet isolement lui plaisait et lui était salutaire. « Si j'aime la solitude, » dit-il dans une lettre de la même époque (2),« si je suis triste et sombre, cela m'est bon, cela fortifie ma pensée, comme la tempête donne de la vigueur à l'arbre grandissant. » L'avenir devait vérifier la justesse de ces paroles de Herder, et la littérature allemande profiter de la retraite studieuse dans laquelle il vécut alors renfermé. Bien qu'il hésitât encore à précipiter une rupture inévitable, ce moment approchait. « Rien encore de décidé au sujet de mon sort, » écrivait-il le 20 septembre à sa fiancée (3); qu'arriva-t-il d'imprévu qui changea tout à coup cette situation ou plutôt qui y mit un terme? Nous l'ignorons, mais ce jour même Herder se sépara de son élève. « Je viens à l'in-

(1) 12 sept. *Lebensb.*, VI, 108.
(2) A Car. Flachsland, 20 sept. *Lebensb.*, VI, 139.
(3) *Lebensb.*, VI, 142.

stant de chez le prince, ajoutait-il en postcriptum dans cette même lettre, et lui ai annoncé les larmes aux yeux que je le quittais. Il s'est montré aussi ému que moi, et je l'ai laissé pâle comme un mort. Il cherche à gagner du temps, en sentant tout aussi bien que moi ce qui me détermine. Je m'attends encore à des jours d'ennui; mais enfin tout s'éclaircira. » Deux raisons avaient contribué à faire prendre à Herder cette résolution extrême : le désir de ne point s'éloigner de sa fiancée et les propositions du comte de Bukebourg. La première se comprend d'elle-même; quant aux offres du comte, elles devaient le rendre peu disposé à supporter avec patience les ennuis et les difficultés que lui suscitait M. de Cappelmann, gouverneur du prince, et les circonstances seules l'avaient empêché de les accepter plus tôt.

Les premières relations de Herder avec la cour de Bukebourg remontaient à 1768, époque où parut l'éloge d'Abbt. Le comte de Lippe, flatté de voir si bien apprécier un homme qu'il avait honoré de sa confiance, non moins sans doute que de la louange délicate dont il était l'objet, fit féliciter Herder par son secrétaire, M. Westfeld (1). Cependant les choses en restèrent là jusqu'au commencement de 1770, date à laquelle Westfeld écrivit à Herder, qu'il croyait encore à Riga, pour lui offrir, au nom de son maître, le titre de membre du consistoire et la place d'aumônier de la cour (2). Cette lettre s'égara et ne parvint à Herder qu'au mois de juillet suivant, au moment où il allait quitter Eutin. Il ne paraît pas y avoir fait de réponse. Le comte ne se rebuta pas cependant. Par son ordre Westfeld écrivit au jeune ministre lettres sur lettres; elles se perdirent. Une dernière cependant du 29 juillet parvint à son adresse. Herder était alors à Darmstadt; ses rapports de plus en plus tendus avec le gouverneur du prince, et sans doute aussi sa passion naissante pour Caroline

(1) 10 août 1768. *Lebensb.*, II, 163.
(2) 1er fév. 1770. *Lebensb.*, VI, 45.

Flachsland, le décidèrent à écouter les propositions du comte (1). Le 24 août il écrivit à Bukebourg. Il acceptait provisoirement l'offre qui lui était faite, tout en se réservant de fixer ultérieurement l'époque de son entrée en fonction. Cette lettre fut reçue avec joie. Le 30, le comte, qui ne connaissait pas encore sa détermination, lui avait écrit lui-même pour achever de le décider (2). Dès le lendemain, sa nomination comme membre du consistoire et premier pasteur de Bukebourg était prête, et il dut la recevoir assez tôt pour pouvoir sans inquiétude de l'avenir se séparer de son élève (3).

Tout semblait ainsi favoriser les vœux de Herder, quand un événement imprévu vint le plonger dans une tristesse profonde. Une rupture faillit avoir lieu entre lui et Caroline Flachsland. On est réduit ici à des conjectures ; il semble cependant que le beau-frère de sa fiancée, le conseiller Hesse, chercha à lui inspirer des soupçons sur le caractère et sur la constance de Herder. Celui-ci, à ce qu'on peut croire, en fut informé ; il cherche du moins à se justifier dans une lettre du 22 septembre (4). C'est une longue apologie de sa persévérance, de la force de caractère qu'il avait montrée dans les épreuves difficiles de sa pénible existence, et de son passé tout entier. Il rappelle les années attristées de son enfance, son dénuement à l'Université, ses études poursuivies avec ardeur, son séjour à Riga, son départ subit pour la France malgré le conseil de ses amis, enfin son voyage à Strasbourg et sa séparation du prince d'Eutin. « J'agis, dit-il en terminant, suivant mon caractère, les circonstances doivent s'y plier... Au cas, ajoutait-il, où une jeune fille ferait sur moi une première impression, si mon cœur ressentait pour elle ce que j'appelle du nom saint, divin, doux et innocent d'amour,

(1) *Erinner.*, I, 155.

(2) *Lebensb.*, VI, 119 et 121.

(3) Elle fut expédiée le 6 sept. (*Lebensb.*, VI, 122) ; il dut ainsi la recevoir du 12 au 15.

(4) *Lebensb.*, VI, 143.

il me serait impossible d'éprouver pour elle autre chose qu'une affection éternelle et immuable. » Cependant Herder ne croyait qu'à un simple malentendu; on le sent au ton de fierté qui règne dans son apologie. Il se trompait et une lettre de Mademoiselle Flachsland vint le tirer d'erreur. « Dieu! lui écrivit-il aussitôt (1), que faire de cette lettre terrible et étrange? Je suis étourdi; je l'ai lue, relue, étudiée, et ne puis la comprendre... En quoi l'ai-je méritée? Comment avez-vous pu me l'écrire?... Laissez-moi une dernière fois répandre mon cœur devant vous, mon adorée et aimable amie, vous qui avez toujours été l'occupation de mes heures les plus douces, l'objet de mes vœux et de mes projets... Le portrait que votre beau-frère trace de moi fait injure à mon caractère... Il m'a dépeint comme une nature inconstante, aussi n'ai-je pu m'empêcher de vous raconter quelques épisodes de ma vie... Tel a été le motif de ma lettre... C'est un sort jaloux qui veut nous séparer... Doux enfant, disait-il en terminant, je vous en conjure par nos premiers regards, par nos premiers bégaiements, écrivez-moi, revenez à moi, ne m'oubliez pas... Vous êtes le seul bien que j'aie demandé au ciel dans les heures d'attendrissement de mon cœur... Si vous me repoussez, c'est l'ami le plus sincère que vous repousserez. » Malgré ces pressantes prières, Caroline ne répondit pas.

Herder était atterré; son désespoir et sa douleur étaient au comble. « Je suis seul sur la terre, écrivait-il le lendemain (2), séparé depuis hier de la seule amie que j'eusse ici-bas, abandonné d'elle et de tout ce qui a un cœur humain; que le monde me paraît désert! Dois-je ne plus vous écrire, vous oublier pour votre repos? Mon Dieu, comme tout cela est inconcevable! Malheureux que je suis, et d'autant plus malheureux que j'ai pu à mon insu offenser le cœur le plus tendre... Si vous m'aviez aimé, si vous m'aimiez encore,... si

(1) Sans date. *Lebensb.*, VI, 154.

(2) Sans date. *Lebensb.*, VI, 167.

j'étais votre Klopstock et vous ma Méta, j'aurais reçu de vous un autre traitement... Je t'aimais, ajoute-t-il, gracieuse jeune fille, je voyais en toi une âme noble et céleste, dont j'attendais le bonheur de ma vie,... et je suis méconnu de toi, repoussé !... Soit, si mon silence, si un éternel oubli est le seul sacrifice qui puisse rendre la paix à votre cœur, je vous les promets, au prix du repos et du bonheur de ma vie... Mais seulement encore une lettre de vous. » Cette lettre se fit longtemps attendre : elle arriva pourtant enfin. Caroline Flachsland avait-elle été touchée de la douleur de Herder? Son ami Merck avait-il intercédé et l'avait-il justifié aux yeux de sa fiancée ? Toutes ces suppositions sont également acceptables ; ce qui est certain, c'est que la réconciliation fut complète. A la douleur et au désespoir succéda la joie la plus vive. « Non, » s'écrie Herder à la réception de cette lettre si impatiemment attendue, « je ne connaissais pas encore mon angélique et céleste Psyché, et jamais sans doute en ma vie je ne pourrai connaître une âme comme la vôtre... Vous serez une nouvelle rose d'amitié,... en ce moment vous êtes une violette silencieuse qui se cache dans le gazon et parmi les simples. » La sentimentalité, on le sait, était à l'ordre du jour, et il ne faut pas oublier que c'est un amoureux, un disciple de Rousseau et un admirateur de Klopstock qui parle ici.

Cet orage, qui faillit ainsi un instant briser les relations de Herder et de Caroline Flachsland, venait enfin de s'apaiser, quand il reçut du prince-évêque d'Eutin le congé qui lui rendait son entière liberté (1). Son élève fut consterné, et luimême ne resta pas sans émotion. « Toute séparation, écrit-il à sa fiancée (2), a quelque chose de confus, même quand nous y sommes préparés depuis longtemps ; cependant il n'y a pas eu dans mon âme un instant d'hésitation. » Il était d'ailleurs

(1) Lettre à Merck, oct. 1790. *Lebensb.*, VI, 199.

(2) *Lebensb.*, VI, 208.

difficile qu'il en fût autrement, alors que son engagement avec le comte de Bukebourg lui montrait enfin, au sortir d'une situation insoutenable, « le terme de son inquiet pèlerinage, » et qu'il savait maintenant où « planter sa tente. »

Herder était rendu à lui-même ; cependant il hésitait sur le parti qu'il devait prendre : « Que résoudrai-je maintenant, écrivait-il à Merck (1)? Aller à Bâle ou à Zurich? Me rendre tout de suite auprès du comte? Je ne sais. » Il prit une toute autre résolution. « Avant de quitter Strasbourg, disait-il en riant (2), j'ai songé à faire une folie ; deux partis se présentaient : ou se faire donner le bonnet de docteur, ou se faire percer le nez ; l'opération a eu la préférence. » Ce fut là cause qui le retint ; il ne voulut point s'éloigner de Strasbourg sans mettre à profit l'habileté de l'oculiste Lobstein, ni sans essayer une fois encore de se faire guérir de la fistule lacrymale dont il souffrait depuis son enfance, et il se soumit courageusement à un traitement qui dura près de six mois et ne fit qu'accroître son mal. Pour lui, sans s'inquiéter de ce qui en devait arriver, et soutenu sans doute aussi par la pensée de se rendre par là agréable à sa fiancée, il en parlait avec indifférence (3). « Aujourd'hui on a sondé le mal sans le trouver grave ; le traitement n'est pas non plus dangereux... L'opération, ce mot terrible, n'a, à vrai dire, rien à faire avec l'œil, mais seulement près de l'œil, et au cas où elle ne servirait pas, elle ne peut du moins nuire... Que ta société, ajoutait-il dans cette lettre adressée à sa fiancée, que tes soins, douce jeune fille, seraient pour moi dans ma solitude un plaisir céleste! Envoie-moi du moins tes soupirs, tes pensées, et autant que tu le pourras quelques lignes de ta main ; alors je serai heureux et mon traitement sera comme un empoisonnement court et volontaire, pendant lequel mon âme, libre de

(1) *Lebensb.*, VI, 197.
(2) Lettre à Begrow. *Lebensb.*, VI, 266.
(3) *Lebensb.*, VI, 212.

toute distraction, s'occupera seulement de la pensée d'un seul objet. » Enfin l'opération eut lieu ; il la subit avec une fermeté et une patience qui étonnèrent ceux qui en furent témoins, et en raconta à sa fiancée avec le même sang-froid les douloureuses circonstances (1).

Restait le traitement plus désagréable que pénible qui devait en assurer le succès : Herder s'y soumit, comme à l'opération qu'il complétait, sans murmurer, sinon avec espoir : mais de nouvelles épreuves l'attendaient. Ce traitement se prolongea sans résultat, et bientôt il fut à craindre qu'il ne fût aussi inutile que l'opération qui l'avait précédé. Il n'est point surprenant aussi que, malgré tout son courage, Herder ait eu parfois ses moments d'abattement. « Pardonnez-moi, écrivait-il à Mlle Flachsland au commencement de l'hiver (2), pardonnez-moi mon long silence. Ma tête est si vide et si affaiblie par la solitude !... Pourquoi vous entretiendrais-je aussi de mes chagrins? Le silence est une marque d'amitié tout aussi bien que la parole. » Il éprouvait cependant alors un peu de mieux; mécontent de Lobstein, il s'était adressé à un autre chirurgien; l'opération véritable que le premier n'avait pas voulu faire fut tentée et parut réussir; elle ne devait que prolonger sa retraite forcée.

Au milieu de ses longues souffrances, Herder n'avait pour consolation que l'étude et la visite de quelques amis. Tout malade, ou plutôt « mort de corps et d'esprit » qu'il était, il ne se reposait point et entreprenait même sans cesse de nouveaux travaux. Cependant l'espoir qu'il avait eu de guérir diminuait chaque jour. Il résolut dès lors de renoncer à tout

(1) Gœthe, *Dicht. u. Wahr.*, liv. X. *Lebensb.*, VI, 233. Lettre du 28 octobre. « J'ai eu pendant six jours une pince de plomb dans le nez. On l'a enlevée hier et on a mis une lentille dans la plaie, qui a près de deux pouces de profondeur... Tout cela ne s'est pas passé sans souffrir. Depuis hier soir j'ai l'œil et le côté gauche de la figure enflés. Mais ce qu'il y avait de dangereux est passé.

(2) *Lebensb.*, VI, 273.

traitement et songea même à partir (1). Le comte de Bukebourg l'attendait avec impatience (2). Néanmoins il différait encore, peut-être retenu par une dernière espérance ; mais il lui fut bientôt impossible de se faire illusion. L'opération n'avait servi à rien. « Ayez pitié de moi, » écrivait-il à sa fiancée au mois de mars 1771 (3), « après tant de douleurs, de dépenses, de délais, de chagrins et d'ennuis, mon œil va plus mal qu'il n'a jamais été; rouge, gonflé, c'est maintenant un objet d'horreur... Je suis si épuisé que j'ai à peine la force de sortir de cette caverne de mort... Le souvenir de notre amitié est presque uniquement ce qui me soutient à présent et l'espérance qu'avec le printemps ma jeunesse reviendra. » — « Qu'est-ce que l'oiseau de l'air, dit-il dans une autre lettre (4), précipité des régions libres du ciel, renfermé dans un antre sombre, sans air, sans rêves d'espérance? Et qui pourrait lui faire un reproche s'il reste tristement perché, remue à peine les ailes, courbe la tête et de son bec se déchire la poitrine. »

Jamais son âme n'avait été en proie à un pareil découragement; cependant — pourquoi? Il serait difficile de le dire, — il ne partait pas. « Je souffre infiniment de ne pouvoir sortir de ce maudit Strasbourg, dit-il, et mes ailes sont brisées... C'est aujourd'hui le Jeudi-Saint; ainsi il me faudra encore passer les fêtes de Pâques au bord du gouffre où j'ai été si longtemps plongé. » On commençait cependant, et non sans raison, à s'étonner à Bukebourg de tant de délais. Depuis le 25 février Herder n'avait point donné de ses nouvelles; Westfeld lui écrivit au nom du comte pour le lui rappeler (5). Sa lettre parvint à Strasbourg au moment même où,

(1) Lettres à Merck et à Westfeld, fév. 1771. *Lebensb.*, VI, 328.
(2) Lettre de Westfeld, 10 fév., *id.*, 334.
(3) *Lebensb.*, VI, 353.
(4) 28 mars 1771. *Lebensb.*, VI, 360.
(5) 13 avril 1773. *Lebensb.*, VI, 375.

après un séjour de sept mois, le jeune pasteur quittait enfin cette ville.

Avec son arrivée à Bukebourg, une vie nouvelle commence pour Herder ; si depuis son départ de Riga il avait gardé le silence et semblait avoir renoncé à agir sur ses contemporains, il allait rentrer maintenant dans la carrière littéraire, fortifié par deux ans de réflexions et d'études. Au milieu des distractions du voyage, des souffrances d'un long et douloureux traitement, en effet, il avait poursuivi ses travaux avec une ardeur sans seconde : poésie, théologie, esthétique, science du langage, l'occupaient tour à tour (1), et ces deux années en apparence stériles, et en particulier son séjour à Strasbourg, font époque dans sa vie et dans l'histoire de la littérature allemande : elles préparent l'influence qu'il allait exercer par ses écrits pendant les années suivantes.

(1) Voir en particulier le journal de son voyage et ses lettres à Merck et à Caroline Flachsland. *Lebensb.*, V, 154, 335, VI, 166, 198, 229, 281, 321, 365.

LIVRE TROISIÈME.

HERDER ET GOETHE

FIN DE LA LUTTE CONTRE L'ÉCOLE CLASSIQUE ET AFFRANCHISSEMENT DÉFINITIF DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE.

(1770-1773)

CHAPITRE PREMIER.

LA PÉRIODE D'ORAGE.

Rousseau. — Théories philosophiques, religieuses, historiques, littéraires et esthétiques de Herder.

« L'année 1768, dit Gervinus (1), joue dans l'histoire de la littérature allemande le même rôle que 1789 dans l'histoire politique de la France ; » c'est le commencement d'une ère nouvelle, le début d'une double révolution dans le domaine des idées, conséquence inévitable d'une longue opposition à l'état de choses antérieur. Le premier acte de la lutte entreprise contre l'école classique se terminait en ce moment même avec la Dramaturgie de Hambourg ; il fallait maintenant en achever la ruine définitive, en fondant une littérature nationale ; on sait comment Klopstock avait échoué dans cette tentative, et si Lessing dans quelques essais avait été plus heureux, presque tout restait encore à faire pour la génération nouvelle. Elle le comprit. De tous côtés se révèle une ardeur généreuse, de tous côtés un cri de guerre et de triomphe se fait entendre ; un immense effort est tenté pour renverser les dernières entraves de la convention et revendiquer les droits méconnus d'une création originale.

Mais la *Période d'orage*, la *Sturm und Drangperiode*, comme on appelle ce grand mouvement littéraire, n'est point seulement marquée par ce besoin d'originalité dans les productions de l'esprit ; ce qui la distingue encore, c'est l'ardeur des écrivains de la nouvelle génération à réagir contre ce qu'il y avait d'étroit dans l'*Aufklaerung* de l'âge précédent, et leurs efforts pour arriver à une compréhension plus juste et plus large du développement historique, religieux et poétique de l'humanité ; par là ils se séparent complètement

(1) *Geschichte der deutschen Dichtung*, IV, 376.

de leurs précurseurs. Si l'on excepte, en effet, le chantre de la Messiade et Hamann, à qui leurs tendances piétistes font une place à part parmi les contemporains de leur jeunesse, les écrivains qui précèdent appartiennent presque tous au parti philosophique; ils en professent les doctrines, et reconnaissent pour maîtres ses représentants de la France ou de l'Angleterre. Les choses changent à la fin du second tiers du siècle, et aux influences qui avaient dominé jusque là en succèdent ou s'en joignent de toutes différentes.

I.

Emportés par l'ardeur de la lutte, les partisans de l'*Aufklaerung* n'avaient pas tardé à s'attaquer comme à une faiblesse coupable ou à un reste de superstition, aux croyances qu'ils avaient d'abord respectées; le déisme, auquel s'étaient arrêtés les premiers d'entre eux, avait fait place à l'athéisme de leurs successeurs, et le matérialisme le plus grossier avait trouvé parmi ces derniers de nombreux sectateurs. Toutefois ces doctrines, par leur exagération même, ne pouvaient manquer d'amener un mouvement de réaction spiritualiste et religieux. Il se manifesta d'abord en Angleterre. Au scepticisme radical d'un Tolland et d'un Mandeville succéda le théisme large et tolérant de Tindal et de Chubb, qui, sans reconnaître plus que leurs devanciers de religion positive, conservaient cependant la croyance en une rémunération future, et acceptaient les prescriptions de la loi morale, comme les bases fondamentales de la religion de la nature, de ce christianisme primitif, qu'ils regardaient comme seul vrai et nécessaire. Ces croyances philosophiques ne pouvaient manquer d'avoir leur écho en France; elles y trouvèrent un représentant enthousiaste et convaincu dans Rousseau. Toutefois, malgré la ressemblance frappante qu'on peut signaler entre la profession de foi du Vicaire savoyard et les opinions des déistes

anglais contemporains, ce n'est pas à dire que les doctrines de Rousseau en soient issues; si elles offrent tant de points communs, c'est qu'elles ont la même origine; c'est que le novateur a, comme eux, puisé à la même source. Disciple de Locke, c'est dans les écrits de ce dernier qu'il faut trouver l'idée première de ses doctrines non-seulement religieuses, mais politiques et sociales. C'est de lui qu'il relève, c'est son œuvre qu'il complète et poursuit.

Sorti du mouvement révolutionnaire qui remettait tout en question, religion, état, famille; plein de mépris lui-même pour les institutions régnantes, Rousseau travaille, lui aussi, à les renverser; mais en même temps il essaie de réédifier ce qu'il a détruit, et il ne prétend à rien moins qu'à établir sur des bases nouvelles, plus larges et plus solides, la société ébranlée; double rôle que son origine et son éducation le rendaient merveilleusement apte à remplir. Né dans une république et écrivant dans une monarchie absolue, protestant et comme exilé volontaire au milieu d'un pays catholique, issu des rangs du peuple et vivant dans une société aristocratique, il y a dans ses attaques et dans ses doctrines une unité et une logique qui fait leur force; c'est le « citoyen de Genève » qui fait le procès au gouvernement absolu, le plébéien qui rappelle les hommes à l'égalité de la nature, le fils de la patrie adoptive de Calvin, qui proclame les droits méconnus de la réforme dans le pays qui l'a tour à tour proscrite et défendue. Il y avait chez les écrivains français du parti philosophique une opposition flagrante entre leurs doctrines et leur vie tout entière qui les rendait peut-être aussi propres à détruire qu'inhabiles à fonder; rien de pareil pour Rousseau; il est également dans son rôle quand il veut renverser et édifier; et pour la première fois en France l'esprit protestant et révolutionnaire de l'Aufklaerung trouva en lui un interprète qui ne fût pas en contradiction avec son passé.

Il y avait là pour Rousseau une source incontestable de

force ; il y avait une cause non moins grande de succès dans l'accord qui existait entre ses maximes et les tendances du jour, ainsi que dans l'éloquence entraînante et le charme de son style. Ce qui a fait la fortune de ses doctrines réformatrices, en effet, ce n'est pas leur nouveauté, car il les a le plus souvent empruntées à ses devanciers ; c'est l'autorité d'une parole émue et passionnée, et l'accent de conviction ardente et profonde avec lequel il les présentait, et qui en eût fait deux siècles plus tôt, comme le remarquait Grimm (1), le fondateur d'une religion ou d'une secte nouvelle. Ce n'est pas un philosophe ordinaire qui s'adresse froidement à la raison, mais un croyant qui parle avant tout au cœur, c'est un prophète, tel qu'on nous dépeint ceux des temps passés, s'attaquant sans ménagement aux préjugés et aux erreurs, et venant annoncer au siècle consolé, non une doctrine douteuse ou discutable, mais les enseignements oubliés du spiritualisme et « l'évangile » nouveau « de la nature. » Voilà ce qui fit la puissance de cette « église visible » que Rousseau forma sans le vouloir et presque sans le savoir, et ce qui explique l'influence immense qu'il a eue, dans le domaine des idées, sur ses contemporains et sur la génération suivante ; il ne devait pas en exercer une moins grande au point de vue littéraire, à l'étranger aussi bien qu'en France.

Dès le premier jour les écrits du réformateur avaient trouvé en Allemagne un accueil empressé : « Je ne sais, disait Lessing en rendant compte du Discours sur les sciences et les arts (2), quel respect secret on éprouve pour un homme qui défend la vertu contre tous les préjugés régnants. » Quatre ans plus tard, après la publication du Discours sur l'origine et le fondement de l'inégalité parmi les hommes, le critique renchérissait encore sur cet éloge : « Rousseau, disait-il (3), est

(1) *Correspondance littéraire*, fév. 1770.
(2) Av. 1751. — *Werke*, III, 203. L.
(3) 10 juin 1755. — *Werke*, V, 57.

partout le philosophe hardi, qui n'a d'égard pour aucun préjugé, quelque généralement approuvé qu'il puisse être, mais va tout droit à la vérité, sans s'inquiéter des demi-vérités apparentes qu'il doit lui sacrifier à chaque pas. Son cœur ajoutait-il, a part à toutes les spéculations de sa pensée, et il parle par conséquent d'un tout autre ton que n'a coutume de le faire un sophiste vénal dont l'intérêt particulier ou une vanité tardive ont fait un professeur de sagesse. »

La Nouvelle Héloïse vint encore augmenter la réputation grandissante de Rousseau. On se l'arracha, on la lut avec avidité, elle fut « l'objet de l'entretien dans toutes les sociétés » (1). Bien que la Bibliothèque universelle se fût fait une loi de ne point parler d'ouvrages étrangers, un de ses premiers rédacteurs, Mendelssohn, consacra cinq articles entiers au célèbre roman; et si, tout en en approuvant les doctrines philosophiques, il en blâmait la conception et le style, cette étude approfondie prouvait par sa longueur même quel cas l'ami de Lessing faisait de l'œuvre de Rousseau. Cependant la critique qu'il en avait faite parut exagérée aux partisans du réformateur, qui ne trouva point de défenseur de son livre moindre que Hamann. L'Emile mit le comble à l'admiration que le philosophe génevois excita de l'autre côté du Rhin, et les persécutions dont il fut l'objet en France et dans sa patrie ne firent qu'accroître l'intérêt pour un écrivain qu'on pouvait regarder comme une victime de la liberté de penser.

Nous ne pouvons qu'avec peine aujourd'hui nous faire une idée de l'enthousiasme universel que l'Allemagne tout entière ressentit alors pour Rousseau. Nul n'y échappa; Kant lui-même, tout ennemi des rêveurs qu'il était, en subit le charme. Le portrait du célèbre penseur était le seul ornement qu'on vît dans son cabinet de travail; l'on conte même que la lecture de l'Emile lui fit, chose inouïe dans sa vie si bien réglée, oublier sa promenade quotidienne, et Scheff-

(1) *Mendelssohn's Werke*, IV, 2, 260.

ner écrivait au mois d'août 1766 à Herder que le « magister, » c'était le nom qu'on donnait habituellement à Kant, ne quittait plus par la pensée l'Angleterre depuis que Hume et Rousseau y habitaient (1). Mais ce fut sur les écrivains de la génération nouvelle surtout, quelles que fussent d'ailleurs leurs tendances particulières, que l'influence de Rousseau se fit sentir. On voit par la correspondance de Fr. Jacobi quelle admiration il ne cessa d'avoir toute sa vie pour un écrivain dont la lecture l'avait formé pendant son séjour à Genève; le poëte Heinse s'avouait hautement pour un disciple de Rousseau; Klinger au milieu des événements de sa vie agitée, resta fidèle au culte qu'il lui avait voué dès le premier jour; Schiller l'a chanté à ses débuts, et ses drames, depuis les Brigands jusqu'à Don Carlos, ne sont que l'expression poétique de la haine pour les conventions sociales et de cet amour ardent d'indépendance et de liberté qu'il avait puisé dans les écrits du réformateur. L'influence de Rousseau ne fut pas moindre sur Gœthe: à Wetzlar il passait, ainsi que nous l'apprend une lettre de Kestner (2), sinon pour son « aveugle adorateur, » dû moins pour son « admirateur » déclaré; et, comme le remarque Hettner, sans l'influence de Rousseau, Werther et peut-être même Faust n'eussent point été possibles. On peut dire aussi que le penchant et l'admiration pour le grand écrivain sont le caractère prédominant et commun de la génération nouvelle. Et ce ne fut pas là le privilége de quelques esprits curieux et d'élite, le culte de Rousseau pénétra dans toutes les classes et s'adressa à toutes les intelligences. « Depuis quelques jours, écrit Caroline Flachsland (3), j'ai l'Emile de Rousseau; je le lis, mais non en allemand, car j'ai décidé une fois pour toutes d'apprendre le français, et de ne

(1) *Herder's Lebensb.*, II, 165.
(2) *Gœthe und Werther*, p. 37.
(3) *Herder's Nachlass*, III. 84. Juillet 1771.

plus dépendre des traducteurs. Les premières leçons ont assez bien été et ma tête s'est remplie de mots français; mais le saint enthousiasme a peu duré et je suis vite retombée. Je ne fais à la maison que prêcher Rousseau, et j'ai déjà réussi à persuader à M. le conseiller de lire l'Emile, mais je sais bien qu'il ne fera que le lire. Quant à moi, j'ai déclaré que tous mes garçons et mes filles seraient élevés *à la Rousseau.* » Et dans une autre lettre (1) : « J'étudie le français avec ardeur. C'est un travail ingrat que d'apprendre par cœur des mots; mais que ne ferais-je pas pour Rousseau? C'est pour moi un saint, un prophète, je l'adore presque. »

C'était à la recommandation de Herder que sa fiancée avait entrepris la lecture des écrits du philosophe réformateur (2); nul aussi parmi les contemporains ne poussa plus loin que le jeune pasteur l'admiration pour le grand écrivain. Tout semblait au reste l'attirer vers lui : son enfance opprimée et asservie, si semblable à celle du réformateur, son désir insatiable de tout savoir et de tout apprendre, et jusqu'à sa nature idéaliste et rêveuse, non moins qu'ambitieuse et ardente, qui trouvait dans les œuvres de Rousseau l'aliment dont elle avait besoin. Ce fut à Kœnigsberg que Herder le lut d'abord, et ce fut Kant lui-même qui l'initia à ce monde nouveau de pensées (3); depuis lors et pour longtemps Rousseau fut l'objet de ses études solitaires, le charme de ses entretiens intimes avec ses amis, son inspirateur à cette époque incertaine de sa vie. « C'est moi-même que je veux chercher, dit-il, dans une de ses premières pièces de vers (4), pour me trouver enfin et ne plus me perdre; viens, Rousseau, sois mon guide. » Herder resta fidèle à ces premières admi-

(1) *Nachlass*, III, 87, 11 août 1771.

(2) *Lebensb.*, VI, 101 et *Nachlass*, III, 29.

(3) « Moi qui ai pour ainsi dire été initié par Kant à l'*Histoire anecdotique* de Rousseau et de Hume, qui lis tous les jours ces deux écrivains. — *Lebensb.*, II, 165.

(4) *Lebensb.*, I,, 252.

rations, et si peu à peu l'étude de Hume et de Shaftesbury, de Montaigne et de Leibnitz, de Platon et de Bacon se joignit à celle de Rousseau (1), son horizon put s'élargir, mais sa manière de sentir et de penser resta longtemps celle même du philosophe génevois.

Le Journal de son voyage en France en est la preuve la plus irréfutable. Ne sont-ils pas d'un disciple de Rousseau ces regrets d'avoir perdu sa jeunesse en de stériles études, et de n'être devenu après tant d'efforts qu'un vain écrivassier, « un froid dictionnaire des lettres et des sciences, » une « bibliothèque inutile de vieux livres, » et plus encore la résolution que Herder prend au milieu de ces plaintes de ne vivre désormais que pour l'action (2)? L'Emile devait susciter en Allemagne mille plans nouveaux d'éducation ; Herder, les devançant, voulait alors se faire par l'école le réformateur de la Livonie, et n'aspirait à rien moins qu'à « appliquer ce que le grand Montesquieu avait imaginé pour l'Esprit des lois à l'éducation nationale d'une paisible province (3). » Mais comme l'auteur de l'Emile était aussi celui du Contrat social, Herder ne voulait pas seulement réformer l'école, mais transformer pour toujours sa patrie adoptive et son siècle. « Pourquoi, s'écrie-t-il avec fierté, ne pourrais-je pas exécuter une pareille entreprise ? S'il a été possible aux Lycurgue et aux Solon de créer des républiques, pourquoi ne pourrais-je pas fonder une république pour la jeunesse? Zwingle, Calvin, Œkolampadius, qui vous a enthousiasmés et qui m'enthousiasmera ? Dessein, dessein grandiose ! à toi toutes mes forces et mes désirs ! Je parcours le monde ; qu'y ai-je à faire, si je ne me rends pas immortel? » Ces vues ambitieuses qui devaient l'accompagner jusqu'à Strasbourg, ce désir de réaliser et de mettre en pratique ce qui n'était dans l'Emile et le Contrat social qu'à l'état

(1) *Lebensb.*, II, 297. — *Zur Phil. u. Geschichte*, XVIII, 13.
(2) *Lebensb.*, V, 158.
(3) *Lebensb.*, V, 195.

de théorie, de « montrer ce que doit être l'homme éclairé, instruit, raisonnable, vertueux, tel que Dieu le veut à notre degré de civilisation, » de fonder, « libérateur et citoyen, » un état libre et heureux, ces retours amers sur son passé, « sur la puérilité de son éducation, » sur la servitude au milieu de laquelle il avait grandi, tout montre à quel point Herder était pénétré des écrits de Rousseau, et quelle influence profonde ils avaient exercé sur le développement de sa pensée. On retrouve cette influence jusque dans ses préoccupations religieuses, dans ce désir d'être « un véritable prédicateur de vertu, » dans le projet qu'il formait alors, de faire de Riga « le centre d'une religion évangélique épurée, » et de « chercher dans tous les temps la religion et les exemples faits pour son siècle. » Ces tendances rationalistes, qui en faisaient un objet d'horreur pour les piétistes du temps, furent celles de toute sa vie, et par la suite il ne s'éleva guère au-dessus du « théisme chrétien » du Vicaire savoyard. Mais là s'arrêtent les ressemblances entre Herder et Rousseau ; Rousseau s'était presque exclusivement renfermé dans le domaine politique et social, Herder a tout embrassé : la philosophie comme la religion, la critique littéraire comme l'esthétique, l'histoire politique comme celle de la littérature.

Philosophe politique avant tout, le réformateur génevois ne poursuit qu'un but, mettre en pratique ses doctrines, refaire, en s'y conformant, la société sur de nouvelles bases. Il en est tout autrement de son disciple. Malgré les projets de réforme qui l'occupèrent à l'époque de son voyage en France, Herder devait bientôt, quittant le terrain de la pratique, se renfermer dans les calmes régions de la spéculation ; et appliquant avec une merveilleuse originalité les idées de Rousseau à l'étude de l'histoire, de la religion et de la littérature, leur ouvrir une voie nouvelle et les transformer. C'est à cette évolution de la pensée du jeune pasteur qu'il nous faut assister ; commencée à Riga, continuée pendant son voyage en France,

elle était à peu près terminée au moment de son retour en Allemagne : les nombreux fragments écrits à cette époque nous permettent d'en suivre les diverses phases jusqu'au jour où il fit connaître ses découvertes au public.

II.

Esprit universel comme il l'était, la philosophie ne pouvait manquer de fixer de bonne heure l'attention de Herder, et bien que ses aptitudes l'attirassent de préférence vers d'autres études, il n'a point cessé au milieu des travaux les plus divers de s'en occuper jusque dans ses dernières années, où de disciple et d'admirateur de Kant qu'il avait été, il devint son adversaire, et donna le triste spectacle d'un élève essayant de réfuter un maître qu'il ne comprenait plus. Il ne faut point s'attendre toutefois à trouver dans les fragments philosophiques que Herder écrivit vers cette époque une grande originalité de pensées ; mais, s'ils témoignent plus souvent de l'intérêt qu'il prenait aux systèmes qui avaient eu cours en Allemagne depuis le commencement du siècle que de vues personnelles, ils n'en sont pas moins intéressants par le jour qu'ils jettent sur le développement de son esprit à cette époque.

De l'école de Descartes étaient sortis deux systèmes principaux, celui de Spinoza et celui de Leibnitz. Bien qu'il ait écrit presque exclusivement en français ou en latin, Leibnitz n'en exerça pas moins de bonne heure une influence considérable dans sa patrie ; il y fit bientôt école à son tour, et son disciple Wolff dut aux persécutions dont il fut l'objet, non moins qu'à ses écrits une célébrité qui ne fut pas bornée à l'Allemagne (1). Herder ne pouvait manquer d'étudier ces philosophes, dont le premier, Leibnitz, avait jusque vers ce temps été le maître

(1) Formey, on le sait, essaya de faire connaître et de populariser en France le philosophe de Halle.

de Kant. Cependant il parut d'abord vouloir s'occuper de philosophie plus en essayiste qu'en théoricien. Son premier fragment, écrit en 1765, et que lui suggéra sans doute la question, mise l'année précédente au concours par l'académie de Berne, de savoir « comment la philosophie peut être conciliée avec l'humanité et la politique, de manière à leur être véritablement utile, » montre Herder partageant encore les tendances utilitaires et l'esprit de l'*Aufklaerung* (1). L'importance de la philosophie dans la société civile, son rôle moralisateur, son influence sur le goût public, telles sont les questions qu'il se pose et qu'il devait successivement examiner. On le voit, c'est plutôt un moraliste qu'un philosophe qui prend ici la parole, tout au plus trouve-t-on dans cet essai un partisan de la doctrine alors si répandue du *sens commun*. Toutefois l'horizon de Herder devait bientôt s'élargir avec ses études.

Sa correspondance nous montre avec quel soin il suivait pendant son séjour à Riga tout ce qui se publiait alors dans le domaine de la philosophie; songeant à donner dans ses Fragments, comme il l'avait fait pour la littérature, le tableau du mouvement philosophique contemporain, il ne laissait passer aucun écrit important sans lui accorder toute son attention. Sorti de l'école de Kant, ceux de son maître surtout l'attiraient, et malgré les objections qu'il faisait à ses doctrines, il les jugeait avec plus d'équité et de justesse qu'on ne le faisait souvent alors; il trouvait non sans raison qu'on n'en avait encore parlé que d'une manière insuffisante et souvent sans le comprendre, et, quand il renonça à continuer ses Fragments, cette résolution ne lui inspira que le regret de perdre par là l'occasion d'exposer avec plus de clarté, qu'on ne l'avait encore fait, le système de Kant (2). Après les écrits de Kant, le Phædon de Mendelssohn fut peut-être l'œuvre

(1) *Fragment einer Skizze zu einer Untersuchung dass und wie die Philosophie für das Volk nützbar zu machen sei.* — *Lebensb.*, III, 207.

(2) *Lebensb.*, II, 240 et 299.

philosophique contemporaine qui frappa le plus vivement Herder, et peu de temps après son départ de Riga il entreprit une réfutation de quelques points de ce dialogue qui lui paraissaient douteux (1).

Toutefois ce fut aux philosophes de la génération précédente qu'il consacra presque toutes ses études. Les *Considérations sur les écrits de Wolff*, court fragment écrit probablement en 1768, nous le montrent cherchant à se pénétrer du système d'un penseur auquel le créateur de l'esthétique devait tant. L'année suivante, à l'époque de son premier séjour en France, ses études philosophiques prirent, à en juger par les fragments publiés dans le cinquième volume du *Lebensbild* (2), une importance croissante. De Wolff, il était remonté cette fois à son maître Leibnitz ; mais il ne s'en était pas tenu là, et le titre de *Principes de philosophie* que porte un des fragments, permet de croire qu'il projetait alors de faire à son tour un système qui lui fût propre. Cette ambition n'a rien qui doive nous surprendre de la part de Herder à une époque où il nourrissait les projets les plus vastes. On ne peut disconvenir au reste que les *Principes* ne témoignent d'une certaine originalité, et plus d'un passage frappe par cette hardiesse de vues, qui est comme le trait caractéristique de tout ce qu'il écrivait à cette époque. « Je pense, donc je suis, » avait dit Descartes ; la pensée est aussi le point de départ de Herder, la source ou du moins la marque et la propriété nécessaires de l'existence. Sans elle rien ne s'explique, avec elle tout a sa raison d'être ; le moi aspire à avoir une pensée de l'univers ; l'univers aspire en retour à avoir une pensée du moi ; par là se forme le monde des corps. Il y a plus, en se transformant, la pensée devient tour à tour tact, vue, ouïe (3). On le voit, les tendances idéa-

(1) Lettre à Nicolaï (10 janv. 1769). — *Lebensb.*, II, 409.

(2) *Philosophische und Menschlichgeschichtliche Studien and Skizzen.* — *Lebensb.*, II, 439.

(3) *Lebensb.*, II, 469 et 474.

listes de Herder sont manifestes. Son panthéisme ne l'est pas moins. « Tout tend vers Dieu, dit-il. Il est le centre de l'univers, le soleil du monde. » Et plus loin : « Dieu n'est pas possible sans le monde, de même que le monde n'est pas possible sans Dieu... Dieu appartient au monde, comme le monde à Dieu. Il est le principe ; le monde est contingent en ce qu'il a sa source en Dieu, et nécessaire, en tant qu'il appartient nécessairement à la pensée de Dieu » (1).

On a dit que Herder était redevable à Gœthe de la connaissance de Spinoza (2) ; qu'entraîné par l'exemple de son ancien disciple, devenu maintenant son maître, Herder se soit mis, dans la société de Gœthe, à faire du spinozisme une étude approfondie, c'est ce qui est incontestable et ce qu'expliquent suffisamment son caractère et ses habitudes ; mais on ne peut admettre, après avoir lu les *Principes de philosophie*, qu'il ait ignoré Spinoza jusque-là, et il est curieux de le voir dans ce fragment justifier le philosophe juif du reproche d'athéisme et le regarder, ainsi qu'il était lui-même, comme idéaliste. Toutefois ce ne fut que plus tard, pendant son séjour à Weimar, que Herder fit de Spinoza une étude suivie et que la philosophie proprement dite prit une part prédominante dans ses occupations. Jusque-là ce qu'il y avait presque exclusivement cherché, c'était un critérium des progrès de la civilisation, une base et un fondement certain pour l'étude des arts et de la religion. C'était ce qu'il avait trouvé d'abord dans les leçons de Kant, c'est ce qui le retint et le charma ensuite dans les écrits de Rousseau ; ce fut encore, comme il le dit dans une lettre adressée à Kant (3), ce qui lui fit trouver dans la lecture de Montesquieu « une si douce occupation au milieu de la solitude, » ce qui l'attira peu à peu vers Hume, « ce philosophe de la société humaine, » et fit de Shaftesbury, « l'ami,

(1) *Lebensb.*, II, 470, 471, 472.
(2) Hettner, *id.*, V, 73.
(3) 1767. *Lebensb.*, II, 297,

le maître du vieux Leibnitz, le railleur philosophique, » qui unit « tant d'humour et d'aménité à une sagesse si humaine, » son auteur favori.

Il est une question de philosophie spéculative cependant, pour laquelle dès cette époque Herder montra une prédilection toute particulière, et à la solution de laquelle il a puissamment contribué, c'est celle de l'origine du langage. Dans la première partie des Fragments, il avait déjà, dans des pages pleines de finesse et de sagacité, fait ressortir les qualités distinctives de la langue allemande, et l'avait vengée des attaques de ses critiques. Ces vues nouvelles, qui eurent sur l'avenir de l'idiome national une influence considérable, témoignaient d'une perspicacité jusque-là inconnue ; les aperçus du jeune penseur sur la science du langage elle-même, dont il a été un des promoteurs au siècle dernier, ont une importance encore plus grande. Gœthe raconte dans Vérité et Poésie que Herder lui communiqua à Strasbourg un travail qu'il avait entrepris sur la question de l'origine du langage, et il a peut-être exagéré l'étonnement que lui causèrent les idées neuves et originales de son maître (1). Cette question était, en effet, depuis longtemps à l'ordre du jour, Locke et Leibnitz, par l'importance même qu'ils avaient accordée au langage, avaient ramené l'attention de ce côté ; après eux Condillac, Maupertuis et Rousseau avaient abordé plus directement le problème. Deux systèmes étaient en présence : l'un qui voyait dans le langage une invention humaine, c'était celui de la plupart des philosophes anglais et français contemporains ; l'autre qui lui attribuait une origine divine, c'était l'opinion que Rousseau avait mise en avant dans son *Discours sur l'Inégalité* ; combattue par Mendelssohn dans les remarques qu'il avait jointes à la traduction de cet ouvrage, elle venait de trouver dans l'auteur *De l'Origine du Langage*, Sussmilch, un défenseur zélé.

(1) *Dichtung und Wahrheit*, l. IX.

Herder s'était déjà dans les Fragments déclaré tout d'abord pour la première hypothèse; mais la question ne lui paraissait pas épuisée. Il continua ses études sur ce sujet qui avait pour lui un attrait particulier; au courant de tout ce qui pouvait l'éclairer, il songeait depuis longtemps à prendre part à la discussion qui restait ouverte (1); ce fut alors que l'Académie de Berlin mit au concours la question de savoir si les « hommes abandonnés à leurs facultés naturelles sont en état de se créer une langue; » Herder forma presque aussitôt le projet de la traiter. Occupé qu'il était sans cesse de tout ce qui avait rapport aux premières manifestations de la pensée humaine, l'origine du langage devait lui offrir un intérêt tout spécial. Mais lui qui avait une intelligence si claire de la nature et des sources véritables de la poésie, ne pouvait admettre que le langage, qui en est l'instrument et la condition, dérivât d'une inspiration divine immédiate. « L'hypothèse de l'origine divine du langage, avait-il déjà dit dans les Fragments (2), est contraire à l'analogie de toutes les inventions humaines, contraire à l'histoire et à la philosophie des langues. » C'était se séparer nettement de Hamann, resté dans son mysticisme fidèle à la croyance en cette origine. Herder alla plus loin et se rangeant à l'opinion de Diodore et de Vitruve, « deux païens aveugles, » de saint Grégoire et de Richard Simon, « plus saint encore pour lui » que le pontife romain, enfin de Maupertuis et de Mendelssohn, il proclamait hautement que « c'était l'homme lui-même qui avait formé son langage. » Ce point de vue hardi, qui dans une certaine mesure expliquait par la différence des races les différences que présentent les idiomes et les monuments poétiques de chaque peuple et rendait possible de faire l'histoire, ou comme il le disait avec tant de raison à cette époque où la linguistique en était encore à ses débuts, un *roman* du langage, Her-

(1) Lettre à Scheffner du 31 oct. 1767. — *Lebensb.*, II.
(2) *Zur Liter. und Kunst*, I, 148.

der allait le maintenir et l'exposer dans son mémoire, où il s'efforce de montrer le langage comme « un développement de la raison, un produit des forces vitales de l'âme, » et qu'on peut lire encore aujourd'hui avec intérêt et profit (1).

III

Le traité de l'origine du langage ne devait porter ses fruits que plus tard, les travaux de Herder sur l'esthétique allaient trouver presque aussitôt leur application immédiate. J'ai déjà parlé de quelques-uns d'entre eux, mais il importe de revenir sur ce sujet, afin de saisir dans leur ensemble les principaux résultats auxquels le jeune critique est arrivé. C'est un spectacle digne d'intérêt de voir comment ce fils du Nord, élevé dans une humble bourgade, formé plus tard dans une ville opulente et savante sans doute, mais qui n'était rien moins qu'artistique, ressentit de sitôt un goût décidé pour les arts? La musique l'attira d'abord; il avait un sentiment trop vif de l'harmonie pour qu'il en fût autrement, et Hamann, aveuglé sans doute, il est vrai, par l'amitié, put croire un instant au « génie musical » de son disciple (2). Il n'était point cependant dans la destinée de Herder d'être un artiste, et il n'étudia la musique, comme plus tard le dessin, que pour se former le goût et se préparer en quelque sorte à son rôle de critique de l'art. Il ne tarda pas à montrer ce qu'il pouvait à cet égard : La lecture du Laocoon lui inspira, nous avons vu, sa première Silve, où après tant d'écrivains en renom, il venait à son tour se prononcer sur la question alors si obscure des limites de la poésie et des arts du dessin : mais là ne devait pas se borner l'activité de Herder, et depuis longtemps déjà il songeait à écrire une esthétique. Il s'y était préparé, comme le

(1) H. Steinthal, *Der Ursprung der Sprache*, p. 28. — Voir pl. loin, ch. III.

(2) Lettre du 18 mai 1765. — *Lebensb.*, II, 23.

témoigne sa correspondance, par de longues et sérieuses études. On le voit à cette époque lire ou commenter tout ce qu'on avait jusque-là écrit tant en France et en Angleterre qu'en Allemagne sur la question. Les Principes de critique de Home, l'Essai sur le goût de Gérard, le Polymétis de Spense, les Observations sur la peinture de Hagedorn, ainsi que les écrits de Mengs, de Dubos, de Breitinger et de Bodmer, de Batteux et de Baumgarten, de Burke et de Sulzer, les œuvres critiques de Diderot, aussi bien que celles de Mendelssohn, de Winckelmann et de Lessing, l'occupent tour à tour (1). En même temps il jetait dans un certain nombre de fragments comme les premières assises de la science qu'il voulait fonder (2). La question du Beau qui en est la base fondamentale l'attirait depuis longtemps : un fragment entre autres *Sur le sentiment du beau* (2), où, devançant la critique moderne, Herder insiste sur la nécessité d'en fonder la connaissance sur l'histoire naturelle et l'étude des phénomènes qui se produisent dans sa perception, témoigne avec quel soin et quelle originalité il avait étudié cette question. Mais bientôt le jeune écrivain avait laissé de côté ce point de vue secondaire, pour se renfermer dans les problèmes généraux de l'esthétique.

Tandis qu'il se préparait à les aborder, l'ami et le collaborateur de Klotz, Riedel, fit paraître sa *Théorie des Arts et Belles-Lettres*, compilation inexacte et sans goût des ouvrages écrits sur la même matière. Plein de mépris pour cette « indigeste rhapsodie, » Herder résolut aussitôt d'en faire la critique (4) : c'est l'objet de sa quatrième Silve, qu'il commença

(1) *Lebensb.*, II, 189, 191, 193, etc.

(2) Les principaux sont : l'*Esquisse d'une plastique* (*Leb.*, V, 361), *Remarques à l'occasion des pensées de Winckelmann sur l'imitation des ouvrages grecs* (*id.*, 411). *Remarques sur la définition de la beauté de Burke* (*id.*, 416). *Etudes sur la plastique d'après Mendelssohn* (*id.*, 412).

(3) *Lebensb.*, V, 395.

(4) Lettre à Nicolaï du 10 janv. 1769. *Lebensb.*, II, 411.

presque aussitôt, mais qu'il ne devait achever qu'en France. Elle était destinée en même temps à exposer ses vues personnelles sur la science du beau. Herder a été sévère pour Riedel; il lui a reproché, non sans raison, il est vrai, l'ignorance des sources, qu'il aurait dû consulter, et dont lui, au contraire, avait fait une étude si approfondie, l'incertitude de la base de son système et la fausseté de ses définitions. Mais cette critique ne forme que la moindre partie de la quatrième Silve; tout le reste est consacré à l'essai d'une d'une théorie des Beaux-Arts. La *Plastique* (1), entreprise pendant son séjour en France, mais publiée seulement en 1778, devait compléter ce qu'elle avait d'imparfait au point de vue de la sculpture.

« L'esthétique doit être avant tout une histoire naturelle du beau, » or comme le beau dans les arts est perçu par les sens, une étude attentive du rôle que chacun de ces derniers joue dans cette perception doit inaugurer celle du beau lui-même. Diderot avait donné l'exemple. « Mon idée, dit-il dans les *Lettres sur les Sourds et Muets* (2), serait de décomposer, pour ainsi dire, un homme et de considérer ce qu'il tient de chacun des sens qu'il possède. » Le système de Herder n'est que le développement de cette pensée, appliquée à l'esthétique, comme le rôle nouveau et important qu'il assigne au toucher dans la connaissance du beau lui a été évidemment suggéré par la *Lettre sur les Aveugles* du philosophe français. Des cinq sens, la vue, l'ouïe et le toucher nous servent à connaître les diverses manifestations du beau; la vue dans la figure, le toucher dans la forme, l'ouïe dans les sons. De ces sens la vue est celui, dit Herder (3), qui joue le plus grand rôle dans l'esthétique : *beau* (schön) et *voir* (schauen) ont la

(1) *Plastik*, « Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum. » *Zur Lit. u. Kunst*, XIX, 24.

(2) Œuvres de Diderot (in-8°, Paris, 1798), II, 279.

(3) *Lebensb.*, IV, 280.

même origine; c'est la vue qui idéalise les images, les idées, les conceptions de l'âme. Une théorie de la vue, une optique et une phénoménologie esthétique doit donc être la première et la principale porte de l'édifice futur de la philosophie du beau; mais l'esthétique attend encore son Newton. L'ouïe a été jusqu'ici négligée par les philosophes et son importance trop peu appréciée. Cependant si la vue ne nous distrayait sans cesse, si la vue et l'ouïe n'étaient pas dans une certaine mesure ennemis l'un de l'autre, si l'ouïe n'était pas si difficile à former, les aveugles-nés nous montrent quelles nuances délicates et inconnues nous distinguerions, qui semblent n'appartenir qu'à la vue. Aussi une théorie des sons, une acoustique esthétique, devrait-elle être après l'optique le fondement, et, comme dit Herder, «la seconde porte» de l'esthétique. Les expériences de Helmholz sont venues confirmer ces vues si ingénieuses.

Le toucher a été encore moins étudié que les deux sens qui précèdent. Les philosophes l'ont presque répudié, et comme la vue et l'ouïe nous dispensent le plus souvent d'avoir recours à lui, on l'a exclu de la théorie du beau, et condamné à ne nous fournir que quelques métaphores obscures, bien que l'esthétique, d'après son nom même, dût être précisément la philosophie du toucher. Mais si présentement ce sens n'occupe presque point de place dans la science du beau, ne peut-on pas affirmer que cela tient à son rôle sacrifié? Les observations de Diderot sur son aveugle-né, l'exemple de Saunderson et de l'aveugle guéri par Chelseden, exemple invoqué aussi par le philosophe français, servent à Herder, comme à ce dernier, à montrer le rôle méconnu du toucher dans la connaissance du monde extérieur. Tout nous apprend qu'il y a entre la vue et le toucher des limites aussi complètement tranchées qu'entre la surface et le corps, la figure et la forme; que de même que le second ne sait rien des surfaces, ni des couleurs, la première ne sait absolument rien des formes

et des corps. Ce que les surfaces sont par rapport aux corps, la vue l'est par rapport au toucher et l'habitude seule, comme Rousseau l'a remarqué, a pu faire confondre le rôle de sens aussi divers. Mais la différence qui existe entre eux, dans la perception des corps en général, se manifeste non moins complètement dans le domaine esthétique. «Tout ce qui est beauté d'une forme, d'un corps, dit Herder, n'est point une idée visible, mais tangible ; c'est dans le sens du toucher qu'il faut originairement chercher chacune de ses beautés. L'œil n'en est ni la source, ni le juge» (1).

Cette analyse du rôle que chacun des sens joue dans la connaissance du beau a, quelque valeur qu'on lui accorde, une importance capitale dans la théorie de Herder. C'est sur elle, en effet, que repose en particulier la définition qu'il a donnée de la peinture et de la sculpture et la distinction qu'il a établie entre elles. Aux trois sens qui nous servent à percevoir le beau correspondent trois arts différents : le premier qui a pour objet la beauté, en tant qu'elle se réfléchit sur des surfaces, c'est la peinture, l'art de la vue ; le deuxième qui a pour objet ce qui nous plaît dans les sons successifs, c'est la musique, l'art de l'ouïe ; enfin un troisième qui donne aux corps entiers de belles formes, en tant qu'ils se composent de formes et de masses : c'est la sculpture, l'art du toucher (2).

Le domaine de la musique est tellement différent de celui des autres arts, qu'on l'en a toujours sévèrement séparée. Il n'en a pas été de même de la peinture et de la sculpture. Le développement merveilleux qu'avait pris la peinture au XVI[e] siècle et dans la première moitié du XVII[e] avait eu pour résultat de lui subordonner la sculpture. L'imitation exclusive des chefs-d'œuvre de l'antiquité, recommandée par Winckelmann et Raphaël Mengs portait au contraire à soumettre

(1) *Lebensb.*, IV, 293. Diderot avait dit : « Il (l'aveugle) juge de la beauté par le toucher. » *Id.*, II, 189.

(2) *Lebensb.*, IV, 308.

la peinture aux lois de la statuaire. C'est le mérite de Herder d'avoir mis fin de la manière la plus nette et la plus précise à cette confusion funeste aux deux arts ; par là, comme on l'a remarqué (1), il n'a pas moins fait pour l'esthétique que Lessing, quand celui-ci avait établi dans le Laocoon la différence fondamentale de la poésie et des arts plastiques. Dans tous ses écrits sur la science du beau, Herder revient avec persistance sur la différence profonde qui existe entre la peinture et la sculpture. «J'ai suivi, dit-il dans la Plastique, où il ne fait que développer une pensée de la quatrième Silve (2), ces deux arts, et j'ai trouvé que pas une loi, pas un procédé de l'un ne convenait sans restriction ou modification à l'autre ; il y a plus, j'ai vu que justement plus une chose est propre à un de ces arts et lui est en quelque sorte inhérente, plus elle y produit un grand effet, moins elle se laisse platement appliquer et attribuer à l'autre.» «Dans la peinture, dit-il ailleurs (3), l'art consiste essentiellement à répandre la vie sur une surface, et l'idéal porte ici sur la composition et l'arrangement de nombreuses figures, qui, grâce à leur attitude, à la distribution de la lumière et de la couleur, composent sur cette surface un monde magique et vivant, tout fantastique qu'il est. C'est en partant de ce point de vue principal que tout est ordonné, exécuté et inventé. Rien de plus différent que la loi fondamentale de la sculpture. Le groupe le plus nombreux de statues ne saurait, comme un groupe pittoresque, former un tout. Chaque figure sur sa base renferme exclusivement en soi le centre et l'origine sensible de sa beauté et de l'effet qu'elle produit ; elle doit donc, d'après la loi même de l'art, être traitée comme quelque chose d'isolé.»

Herder est revenu plusieurs fois sur ce point. « L'œuvre

(1) Hettner, *Literaturgeschichte*, V, 58.

(2) *Zur Lit. u. Kunst*, XIX, 40. « Aucune loi de la peinture, avait-il dit dans la quatrième Silve (p. 317), ne peut sans être limitée ou transformée devenir une loi de la sculpture. »

(3) *Lebensb.*, IV, 317.

qui sort des mains du statuaire a une vie réelle et durable. Il faut en la touchant que nous la sentions comme s'échauffer sous nos doigts : il faut qu'en la voyant devant nous nous croyions qu'elle nous parle. La sculpture est vérité ; la peinture, rêve : la vue d'une statue saisit, étonne, c'est comme un ami, un compagnon qu'on retrouve : la vue d'une belle peinture est comme un roman ; c'est le rêve d'un rêve ; elle peut séduire, faire illusion, mais non comme une statue : par cela même que les corps sont l'objet exclusif de la sculpture, elle ne saurait représenter tout ce que nous offre la nature ; l'ombre, l'aurore, la foudre, l'eau du ruisseau qui coule, la flamme qui s'élève, sont autant de choses dont la représentation lui est interdite. Il ne saurait en être de même de la peinture ; pour elle, elle a pour mission de peindre la vaste table de la nature avec tous ses phénomènes, dans la grandeur et la beauté de leur manifestation. (1) » C'était reconnaître les droits du paysage proscrit ou dédaigné par Winckelmann et Lessing, qui ne croyaient pas les beautés qu'il imite susceptibles d'être idéalisées, parce qu'elles n'ont rien de sculptural. Herder ne sait rien des préjugés ni des erreurs de ses devanciers ; quelles idées justes et saines, par exemple, ne trouve-t-on pas à chaque page de sa Plastique sur les conditions de la peinture ? « La peinture est une table magique aussi grande que le monde et l'histoire, sur laquelle sans conteste chaque figure ne peut ou ne doit être une statue. » Et plus loin : « Dans un tableau aucune figure isolée n'est un tout ; si toutes les figures sont également belles, aucune n'est plus belle » (2).

Herder n'a pas moins bien vu ce qui distingue la peinture et la statuaire au point de vue du costume et du coloris. La première, employant les couleurs et les figures, a besoin du

(1) *Zur Lit. und Kunst*, XIX, 42.
(2) *Zur Lit. u. Kunst*, XIX, 65.

costume pour produire tout son effet; la seconde, au contraire, faite pour le toucher, crée de belles formes et de beaux corps, et le costume n'étant ni les unes ni les autres lui est par suite inutile. Le but que se proposent et l'effet que doivent produire la peinture et la sculpture expliquent également pour Herder comment la couleur est nécessaire et indispensable à la première, superflue, au contraire, ou même funeste pour la seconde. Tels sont quelques-uns des aperçus nouveaux qu'on trouve dans la quatrième Silve et dans la Plastique. On peut contester la définition que l'auteur a donnée de la peinture et de la sculpture, en se bornant à représenter la première comme l'art de la vue, la seconde comme l'art du toucher; on peut trouver aussi qu'en faisant reposer exclusivement la distinction qu'il établit entre ces deux arts sur la différence qui existe dans le rôle que jouent la vue et le toucher dans la perception extérieure, il ait donné à son système une base trop étroite et certainement insuffisante; il n'en est pas moins vrai que cette distinction est inébranlable, et Herder a pu non sans raison se glorifier d'avoir trouvé avec elle « une nouvelle logique pour l'amateur et une méthode nouvelle pour l'artiste » (1).

Il n'a pas montré moins de sagacité, ni une intelligence historique moins sûre des conditions de l'art, en protestant contre l'immobilisation à laquelle semblaient le condamner Winckelmann et les admirateurs exclusifs de l'antiquité. L'indépendance qu'il demandait, comme nous le verrons, pour la poésie, il la réclame aussi pour l'art; et s'élevant contre la doctrine funeste d'un idéal de formes éternellement les mêmes et éternellement obligatoires, il reconnaît à l'artiste le droit d'avoir une manière à lui, que le temps dans lequel il vit et la nationalité à laquelle il appartient peuvent et doivent seuls déterminer, c'est-à-dire le droit même à l'originalité et à l'inspiration créatrice. « La nature humaine,

(1) *Lebensb.*, IV, 326.

en tant que sensible, a-t-il dit (1), n'est pas dans tous les climats absolument la même. Les cordes du sentiment forment un autre tissu ; il y a un autre monde d'objets et de sons, dont les vibrations réveillent d'abord telle ou telle corde. Les nations, les siècles, les individus n'atteignent pas tous au même degré de culture esthétique, et cela met le sceau à la différence de leur goût. Il y a un idéal de beauté pour chaque art, pour chaque science, pour chaque goût en général, et c'est dans la nationalité, le temps, l'individu, l'œuvre qu'il faut le chercher. » Quelle folie donc de s'imposer l'imitation d'un modèle déterminé, quelque grand et beau qu'il soit ! chacun doit peindre comme il voit et sent. « Quiconque, dira Herder dans l'Adrastée (2), s'attache servilement à un seul temps, que ce temps appartienne à la Grèce ou à la France, regarde les formes qui lui sont propres comme éternelles et quitte sa propre nature pour revêtir ces formes mortes, reste étranger à l'idéal qui s'élève au-dessus de tous les peuples et de tous les temps. » Aussi, tout en reconnaissant que les chefs-d'œuvre de la statuaire grecque sont des « modèles de belles formes » et en les regardant comme des « phares sur la mer orageuse des âges, » qui assurent au marin qui règle sa course sur eux une navigation assurée, Herder ne voulait pas que les Grecs fussent nos maîtres, mais nos amis, non qu'ils nous subjugassent, mais nous servissent de guides, et nous appelassent de la vérité des anciens temps aux formes que la vie doit prendre dans le nôtre (3).

IV.

Chose surprenante, parmi les nombreux traités que Herder commença à Riga, il n'en est aucun qui ait trait à l'histoire ; c'est à la littérature, à la philosophie, à l'esthétique ou à la

(1) *Lebensb.*, IV, 271.
(2) *Zur Phil. und Geschichte*, XI, 77.
(3) *Zur Lit. und Kunst*, XIX, 68, etc.

théologie que se rapportent tous ceux qu'il écrivit alors. Il était impossible cependant que le penseur qui portait dans ses études un sens historique si pénétrant, qui, dès Kœnigsberg formait, peut-être sous l'influence des leçons de Kant, le dessein d'écrire une *Histoire de l'intelligence humaine*, et qui, projetant bientôt une histoire générale de la littérature, ne songeait à rien moins qu'à être pour la poésie ce que Winckelmann avait été pour l'art, restât indifférent à l'histoire politique proprement dite. De bonne heure aussi il s'intéressa aux ouvrages qui en traitaient : un des premiers livres qu'il rechercha à son arrivée à Riga fut l'Essai sur les mœurs et l'esprit des nations de l'abbé Bazin, pseudonyme sous lequel Voltaire avait publié cet ouvrage ; plus tard, il y joignit la lecture de Hume ; et l'un des écrivains allemands vers qui il se sentit tout d'abord attiré, fut le restaurateur des études historiques dans son pays, Abbt, auquel il consacra dans le Torso « un monument plus durable que le marbre et l'airain. » S'il n'écrivit point aussi la partie des Fragments qui devait traiter des études historiques en Allemagne, pas plus que l'essai qu'il avait voulu faire sur le xve et le xvie siècle, « époque si importante et comme le berceau de l'histoire moderne » (1), Herder ne cessa point pour cela de suivre avec curiosité tout ce qui se rattachait à ce genre de travaux. Pendant son séjour en France, la lecture de Montesquieu devait lui inspirer des *Pensées*, qui témoignent de l'intérêt croissant qu'il prenait aux questions historiques et de l'originalité de vues qu'il y portait. On peut en dire autant à plus forte raison des réflexions et des aperçus semés dans le journal de son voyage. Il ne faisait en cela que suivre le mouvement contemporain.

Le manque d'unité politique et l'absence du sentiment de la nationalité avaient longtemps empêché l'histoire de se développer en Allemagne ; le réveil des esprits à la suite de la guerre de Sept Ans, non moins que l'influence des ouvrages

(1) *Lebensb.*, II, 111, 298 et 361.

historiques venus de France ou d'Angleterre, amenèrent enfin un changement complet à cet égard. Abbt fut un des premiers qui en ressentit l'influence bienfaisante. Déjà nourri de la lecture des anciens, il apprit dans celle de Montesquieu, de Voltaire, « son maître », et de Hume à se faire de l'histoire une idée toute nouvelle alors dans sa patrie. Ce que Abbt exige de l'historien, ce n'est pas un simple exposé des événements militaires, ou des révolutions qui n'intéressent que les puissants, mais une étude attentive des institutions, des mœurs, des causes secrètes qui amènent la grandeur ou la décadence des états (1). Cependant si Abbt comprit ce qu'il appelle avec tant d'à-propos la « logique de l'histoire, » sa mort prématurée l'empêcha de mettre à exécution les vues qu'il avait exposées ; J. Mœser, plus heureux, joignit l'exemple au précepte et l'*Histoire d'Osnabruck* est vraiment le premier ouvrage remarquable en ce genre, qui ait été écrit de l'autre côté du Rhin. Bien que ne faisant que l'historique d'une ville, Mœser portait ses vues plus haut et plus loin ; c'était comme un modèle qu'il donnait pour écrire l'histoire de l'Allemagne tout entière, en montrant par l'un d'eux comment on devait traiter celle des petits États dont elle se composait.

Cependant l'esprit public n'était peut être pas encore assez développé en Allemagne pour qu'on pût y aborder l'histoire nationale ; il était naturel dès lors qu'on préférât s'occuper d'histoire universelle et qu'on cherchât à refaire ce que Voltaire avait essayé d'une manière si brillante dans son Essai sur les mœurs. Tel fut le but que se proposa Iselin dans son *Histoire de l'humanité.* Adversaire de Rousseau, qu'il voulait réfuter, Iselin s'attache à démontrer que la civilisation suit une marche progressive ; ce n'est qu'après avoir traversé l'existence purement sensible de l'enfance et la vie toute d'imagination du jeune homme que l'humanité arrive à la maturité de l'âge viril. L'histoire nous montre ce progrès in-

(1) Cf. Hettner, *id*,, IV, 392.

cessant d'un état de simplicité et d'ignorance à un degré toujours plus élevé de lumière et de civilisation. Le but vers lequel tend l'humanité est le bonheur universel, fruit tardif, mais précieux de la vertu et de la sagesse (1).

Cette manière pratique et utilitaire d'envisager l'histoire, cette étude des faits généraux substituée à celle des événements particuliers, se retrouvent aussi dès le premier jour dans Herder, mais avec une tout autre originalité de pensée. Disciple de Montesquieu, il devait développer, peut-être en l'exagérant parfois, la théorie de l'influence du climat du célèbre publiciste et en faire comme la base de son système de philosophie historique. La diversité des pays qu'il entrevit ou qu'il visita pendant son voyage de 1769, les différences dans la civilisation et les mœurs de chaque peuple qu'il remarquait en avançant du Nord vers le Midi, le frappèrent vivement et firent naître en lui peut-être la première pensée des *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*. Rien de plus profond que les réflexions que lui suggère la vue successive des contrées dont il apercevait tour à tour les côtes en allant de Riga à Nantes, la Livonie, qu'il voulait régénérer, la Prusse livrée, au despotisme militaire d'un « nouveau Pyrrhus, » la Suède si déchue de son glorieux passé, la Hollande, « cette merveille des républiques, » l'Angleterre et sa prospérité commerciale, « plus grande et plus sûre que celle de l'ancienne Carthage ; » la France enfin, dont il allait étudier sur place la langue et la littérature, et qui lui apparaissait néanmoins comme arrivée à une époque de décadence littéraire et morale (2). On ne trouve pas moins de perspicacité dans les vues alors si nouvelles qu'il exprime sur les migrations des peuples, sur cette vie multiple qui règne à la surface du globe, sur ce monde de la mer qui l'enchante et l'attire ; évoquant tour à tour le souvenir et l'exemple de Montesquieu, de Hume, « le plus grand

(1) Hettner, *id.*, IV, 398.
(2) *Lebensb.*, V, 242 à 260.

des historiens modernes, » de Voltaire, de Mably, de Winckelmann et de tous les historiens contemporains, il formait dès lors le plan hardi de faire ce que Bossuet avait essayé, ce que Abbt avait entrepris sans pouvoir l'exécuter; émule de Voltaire, il voulait, en s'aidant des travaux de tous ses devanciers, écrire une véritable « histoire du genre humain, » faire un tableau des progrès de l'esprit humain dans tous les temps et chez tous les peuples. » On trouve dans l'*Esquisse d'un essai sur la civilisation chez les différents peuples* qui remonte à cette époque, comme le germe et l'idée première de ce projet grandiose, auquel « l'encourageait un bon génie » (1). Ces études toutefois furent bientôt rejetées au second plan pour faire place à celles qu'il entreprit sur la religion et la littérature, mais il ne devait y revenir par la suite qu'avec plus d'ardeur.

V.

C'était le charme seul qu'il trouva dès ses plus jeunes années dans la Bible qui avait fait de Herder un théologien; il ne faut donc pas être surpris de l'éloignement qu'il ressentait parfois pour les fonctions de pasteur, ni de l'idée singulière qu'il s'en faisait. Dans la lettre adressée à Kant que j'ai déjà citée (2), il va jusqu'à dire qu'il n'avait accepté son emploi de prédicateur que dans la persuasion où il était de ne pouvoir nulle part mieux que du haut de la chaire répandre parmi le peuple la raison et les idées civilisatrices. Mais si cette manière nouvelle de remplir son ministère répondait aux idées du siècle et à ses goûts de réformateur, cette philosophie humanitaire ne fut pas cependant la seule préoccupation de Herder; l'intérêt qu'il prenait à tout ce qui est du domaine

(1) *Skizze zu einer Abhandhung über die Bildung der Vælker.* — *Lebensb.*, V, 485 et 208.

(2) *Lebensb.*, II, 300. — Il y a trois ans a paru sur Herder, considéré comme théologien, un travail considérable de M. Aug. Werner, *Herder als Theologe*, in-8, Berlin, 1871.

de l'intelligence devait naturellement l'amener à accorder aux questions religieuses une attention tout autre que celle d'un théologien ordinaire, et il a porté dans ces études l'originalité de vues qui caractérise tous ses travaux.

Jusque-là la Bible avait trouvé ou des croyants sincères qui voyaient avant tout en elle la source des vérités révélées du christianisme, ou des sceptiques qui en contestaient l'authenticité. C'est d'un tout autre point de vue que Herder, se séparant à la fois de l'orthodoxie régnante et de la philosophie rationaliste du temps, l'étudie et la commente. Il ne cherche pas plus dans l'Ecriture sainte de preuves aux croyances du christianisme, qu'il n'y veut voir, comme les écrivains du parti philosophique, un ensemble de prescriptions, inventées par un clergé ambitieux ou avide pour établir ou assurer son pouvoir et sa domination. Du point de vue où il se plaçait, Herder n'avait qu'un but, c'était de pénétrer l'origine mystérieuse et de suivre à travers les siècles le développement historique des croyances religieuses. Dans les nombreux écrits qu'il commença pendant les derniers temps de son séjour à Riga, et qu'il songea, en les remaniant et en les refondant plus tard, à réunir, comme nous l'avons vu, sous le nom significatif d'*Archéologie de l'Orient*, perce déjà cette tendance qui devait être celle de toute sa vie. Acceptant la Bible telle qu'elle est, il n'y voyait qu'un monument poétique, une mythologie naturelle dont les différentes parties étaient autant de « fictions, » de « légendes nationales ; » par là il inaugurait, à vrai dire, l'exégèse moderne, qui ne voit dans les diverses religions qu'un ensemble de croyances mythiques, produit spontané de la conscience de chaque peuple. Sans doute, cette manière de procéder est essentiellement rationaliste ; mais qu'il y a loin du rationalisme de Herder à celui de ses contemporains ou de ses devanciers ! Il ne s'agit pas, comme il le remarque dans le fragment intitulé *Des diverses religions* (1),

(1) *Lebensb.*, III, 379.

de signaler ou de réfuter froidement des opinions religieuses erronées, mais bien plutôt d'en expliquer la possibilité et la naissance. Indifférent à tous les systèmes, ce qu'il se proposait, c'était de faire (ce qui manquait encore à la théologie naturelle) une histoire des religions qui les considère, ainsi qu'elles le sont, comme des phénomènes de la nature et des produits de l'esprit humain. Cette tâche ardue, Hume l'avait déjà entreprise ; il n'en est que plus curieux de voir le jeune pasteur marcher sur les pas du sceptique anglais et rivaliser avec lui (1).

C'est dans le fragment *De la naissance et de la propagation des idées religieuses* que se trouvent comme les fondements de cette histoire, véritable phénoménologie de la conscience, dont Herder venait de proclamer la nécessité. Le critique distingue deux périodes successives dans le développement des religions. Dans la première elles reposent sur la crainte et la superstition. Les nations barbares, ignorantes des lois de la nature, en proie à chaque pas à la crainte et à l'effroi, ont imaginé une foule de divinités locales, qui inspiraient la terreur ou devaient la détourner, panthéon d'êtres vivants qui agissaient en faveur de l'homme ou contre lui (2). Mais les choses changèrent à mesure que les peuples, sortant de ces premières superstitions, arrivèrent à la conscience d'eux-mêmes et cherchèrent à remonter à l'origine des choses et à se rendre compte du monde et de l'homme, des inventions diverses, du langage, des coutumes, etc. Alors se formèrent ces généalogies transmises de génération en génération, ces cosmogonies qu'on rencontre chez tous les peuples ; c'est ainsi qu'à l'ébauche grossière d'une première religion succéda une espèce de philosophie historico-physique, fondée sur les traditions des

(1) Que Herder ait sérieusement étudié Hume, c'est ce que montrent sa correspondance et les extraits qu'il a faits de l'*Histoire naturelle des religions* du philosophe anglais. *Leb.*, III, 367.

(2) *Lebensb.*, III, 383.

anciens temps. Tout prit alors une couleur à la fois mythologique et locale, car, au sortir de l'âge du miracle et de la crédulité, chaque nation se fit du monde et d'elle-même une idée conforme à son intérêt, à sa manière de penser et de vivre.

« Naturellement, dit Herder (1), ces traditions théologiques durent être aussi nationales que quoi que ce soit au monde; on les avait reçues de la bouche des ancêtres; on les rapportait au monde environnant, on se faisait des choses qui frappaient le plus une idée conforme au climat, à la race, à la direction antérieure qu'on avait reçue. « Le monde, le genre humain, la nationalité prirent ainsi une forme en rapport avec les idées du temps, du peuple, le degré de culture du moment; mais en grand comme en petit tout revêtit un caractère national et local. Le Scandinave se bâtit un monde de géants; l'Iroquois fit de tortues et de loutres, l'Indien d'éléphants le nœud de l'énigme qu'il voulait s'expliquer. Toutes les antiquités et les descriptions de voyage sont pleines de légendes et de traditions, de poésies locales et de contes nationaux. Et partout ces antiques traditions nationales, à la fois théologiques, philosophiques et historiques, sont revêtues d'un langage sensible et imagé, fait pour attirer la curiosité du peuple, remplir son imagination, diriger ses penchants, satisfaire son oreille. Que dis-je? Elles deviennent des poëmes véritables, car dans un temps où l'on pouvait à peine penser à l'écriture, la voix de la tradition devait les conserver. » Aussi pour faire l'histoire des religions, c'était à la source même de ces légendes et de ces traditions cosmogoniques et poétiques que Herder voulait qu'on remontât, c'était leur esprit, « mille fois plus utile, dit-il, à connaître que celui des lois, » qu'il fallait retrouver.

Cette exégèse hardie Herder n'hésita pas à l'appliquer au

(1) *Lebensb.*, III, 386.

plus ancien monument de l'Ancien Testament, à la Genèse (1). Rompant ouvertement avec « cette philosophie théologique qui sous des apparences spécieuses de raison mêle aux recherches les plus importantes ces demi-vérités qu'on ne souffrirait jamais dans la philosophie ordinaire, et remplit dès nos premières années notre esprit d'idées fausses et creuses » (2), il inaugure une méthode d'interprétation toute nouvelle. La Genèse lui apparaît, non comme le récit révélé de la création, mais comme un poëme oriental, composé en l'honneur du grand acte divin, et destiné à expliquer l'établissement du sabbat. Frappé du spectacle qu'offre le retour régulier des jours et des nuits, le poëte primitif en a tiré l'explication de la naissance de la lumière du sein des ténèbres, et il n'a représenté Dieu travaillant six jours et se reposant le septième que pour légitimer l'institution sabbatique. Herder a porté encore cette manière de voir si nouvelle dans l'explication de l'*Histoire du Déluge* (3) ; il ne voit là qu'un chant national du vieil Orient, un poëme historique, destiné à conserver le souvenir d'une inondation, à laquelle avaient échappé Noé et sa famille. L'histoire de Moïse, sous la forme où nous la possédons, ne lui apparaissait aussi que comme « une épopée, la plus ancienne et la plus naïve que nous ayons » (4). On voit avec quelle hardiesse, Herder, « nouveau Titan, » interprétait les mystères les plus obscurs de la Bible ; cependant quelque originalité qu'il ait montré dans ces études d'exégèse, ce fut surtout par la nouveauté de ses vues sur la poésie et la critique littéraire qu'il a agi sur la génération contemporaine ;

(1) « *Skizze zu einer Erklaerung der ersten Kapitel dés ersten Buchs Moses, des Liedes der Schœpfung der Dinge.* » *Leb.*, III, 393. — « *Die Mosaische Schœpfungsgeschichte : ein alt-morgenlændisches Gedæchtnisslied zur Feier der Schœpfung und der Sabbathstiftung.* » *Id.*, 416.

(2) *Lebensb.*, III, 524.

(3) *Ueber die Geschichte der Sündfluth. Leb.*, III, 587. — « *Von der Sündfluth selbst.* » *Id.*, 597. — « *Von der Trennung der Welt* ». *Id.*, 617.

(4) « *Eine Skizze über Moses.* » *Id.*, 616.

par là, il a été le véritable initiateur en Allemagne du mouvement révolutionnaire dela Période d'orage.

VI.

L'école classique, adoptant la théorie platonique des idées, avait fait de la poésie quelque chose d'immuable, qu'on doit retrouver en tous les temps et chez tous les peuples. Il n'y avait donc pour devenir poëte qu'à bien se pénétrer des règles établies pour chaque genre et à les suivre scrupuleusement. Voilà comment Boileau avait, à l'exemple d'Horace et d'Aristote lui-même, été amené à écrire un Art poétique, et Gottsched, nous l'avons vu, n'avait jamais reconnu d'autres conditions à la poésie que l'observation de ces règles, et tout au plus l'imitation des écrivains qui y avaient été le plus fidèles. C'est la gloire de Herder d'en avoir, complétant ce que la critique avait entrevu en Angleterre et en Allemagne, donné une tout autre idée. « J'ai étudié la pensée des différents peuples, dit-il dans le fragment *Sur la naissance et la propagation des idées religieuses* (1), et ce que j'y ai découvert sans esprit de système et sans subtilité, c'est que chacun d'eux s'est formé des archives à lui en rapport avec sa religion, les traditions de ses pères et ses idées particulières, que ces documents sont exprimés dans une langue, sous une forme et dans un rhythme poétiques ; que ce sont par conséquent des chants mythologiques et nationaux sur ses origines et sur ce qu'il y a eu de plus remarquable dans son passé. De pareils chants, ajoute-t-il, on en trouve chez chacune des nations de l'antiquité, qui, sans secours étranger et en suivant la voie de sa propre culture, s'est élevée seulement un peu au-dessus de la barbarie... L'Edda des Celtes (!), les cosmogonies, théogonies et chants héroïques de la Grèce antique, les traditions des Indiens, des Espagnols, des Gaulois, des Germains et de tous les peuples

(1) *Lebensb.*, III, 390.

barbares, tout cela est une seule et même voix, et comme un écho isolé de ces traditions poétiques des premiers temps..... Tout, dit-il encore, ce que dans notre âge de culture raffinée nous ne voyons de l'homme qu'en traits faibles et obscurs est vivant dans les archives de cet âge éloigné. » Ainsi, loin d'être le privilége de quelques esprits cultivés, la poésie est comme le patrimoine primitif du genre humain, héritage commun que chaque peuple a modifié suivant son génie, son climat, son degré de culture.

Dès les premiers temps de son séjour à Riga, Herder avait été frappé de la diversité profonde qu'offre la poésie chez les différents peuples. Dans son *Traité de l'ode*, qui dans sa pensée ne devait être, ce semble, rien moins que l'histoire de la poésie lyrique, il insiste sur les formes différentes qu'affecte ce genre littéraire en particulier, quand on passe d'un peuple à un autre. « L'ode, dit-il (1), véritable Protée, a tellement changé d'esprit, de fond, d'aspect et de rhythme avec les sentiments, les sujets qu'elle a traités ou la langue qu'elle a parlée, que le miroir magique de l'esthétique seul peut reconnaître la même nature vivante sous ces formes diverses. Le dithyrambe des Grecs est quelque chose de tout autre que le cantique hébraïque, et dans la Grèce même l'inspiration des poëtes lyriques de chaque Etat n'a pas été la même. Thèbes a eu Pindare, Sparte Alcman, Téos Anacréon, Lesbos Sapho. Il est tout aussi agréable de suivre cette différence d'inspiration qu'il est nécessaire de se demander pourquoi les Sophocle et les Euripide n'ont pas été des Shakespeare ou des Racine. » — « Qu'est-ce que l'ode? dit encore Herder dans l'*Essai*, également inachevé, *d'une histoire de la poésie* (2). L'ode des Grecs, des Romains, des Orientaux, des Skaldes, des modernes n'est pas absolument la même; quelle est la meilleure? Quelle est celle qui n'est qu'une forme dégénérée? Je pourrais

(1) *Lebensb.*, III, 63.
(2) *Lebensb.*, III, 102.

facilement prouver que la plupart des critiques ont décidé cette question d'après leurs idées favorites ; chacun ayant tiré l'idée qu'il en donne et les règles qu'il lui attribue d'une seule et même espèce prise chez un seul et même peuple, a regardé les autres comme des formes bâtardes. Le critique impartial, au contraire, regarde toutes les espèces comme également dignes de ses remarques, et cherche d'abord à en faire en gros une histoire générale, pour juger ensuite en détail du tout. »

Dans le fragment *De la Diversité du goût et de la manière de penser parmi les hommes*, le jeune écrivain revient encore sur la même pensée en la présentant cette fois sous une forme humoristique. « Tout brave homme, dit-il, qui n'a appris à connaître le monde que sur la place du marché, au café ou tout au plus dans le Correspondant de Hambourg, s'étonne, autant qu'on peut le faire à Paris à l'arrivée d'un prince indien, quand il ouvre une histoire et trouve que le climat, la région, la nationalité, changent la manière de penser et le goût... Il taxe de folie toutes les nations, et pourquoi ? parce qu'elles ont une autre manière de penser que celle de sa respectable mère, de sa digne nourrice ou de ses vénérables camarades ! Mais ne nous rendons-nous pas nous-mêmes coupables de la même faute, quand nous regardons comme fabuleuse et insensée la manière de penser des sauvages, du moment qu'elle s'écarte de la nôtre ? Et pourtant nous nous moquons des Chinois qui prenaient leur pays pour le carré du monde et nous représentaient, nous autres pauvres habitants du reste de la terre, comme des êtres grotesques ou monstrueux aux quatre coins de ce carré. Et pourquoi ? Parce qu'ils ne nous connaissaient pas et se regardaient comme ayant le monopole de l'intelligence et du goût. Combien souvent doit-on se croire en Chine, quand chaque jour de la vie on entend les jugements vraiment chinois de ceux qui par ignorance et fierté rejettent

(1) *Lebensb.*, III, 188.

tout ce qui contredit leurs opinions habituelles ou dépasse la portée de leur esprit! » — « Autant les temps sont différents, dira Herder plus tard (1), autant le goût doit s'exercer dans une sphère différente, quoique les mêmes règles agissent toujours, la matière et le but sont autres aux différents âges. » C'était le commentaire fécond de la théorie de l'influence du climat et du temps sur les productions de l'esprit mise en avant par Dubos et entrevue déjà par Fontenelle. « Les différentes idées, avait dit le philosophe français (2), sont comme des plantes et des fleurs, qui ne viennent pas également bien en toute sorte de climats. Peut-être notre terroir de France n'est-il pas propre pour les raisonnements que font les Egyptiens non plus que pour les palmiers. » La remarque ingénieuse de Fontenelle, aussi bien que les explications de Dubos, avaient passé presque inaperçues; Herder a eu la bonne fortune de faire entrer dans le domaine public la théorie qu'il leur avait empruntée; il est allé plus loin : il en a fait la base et le point de départ de l'histoire littéraire.

De bonne heure l'attention du jeune critique s'était tournée de ce côté; un de ses premiers fragments, l'*Essai d'une histoire de la poésie* témoigne déjà d'une sûreté de vue et d'une connaissance singulière du sujet. Bientôt après il entreprit une *Histoire de la chanson*, qui devait être le complément de son traité de l'ode, et nous avons vu que pendant longtemps il eut la pensée, à l'imitation de ce que Winckelmann avait fait pour l'art antique, d'écrire une histoire de la poésie grecque; mais tandis que Winckelmann recommandait avant tout l'imitation des anciens, Herder voulait s'attacher à distinguer les beautés générales et éternellement vraies des œuvres des poëtes grecs de ce qu'elles renfermaient d'exclusivement local

(1) En 1773, dans son mémoire *Sur les causes de la décadence du goût chez les différents peuples.* — *Zur Lit. u. Kunst*, XV, 51.

(2) Dans sa *Digression sur les anciens.* Cf. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1770, II, 155.

et national, afin que les modernes se déshabituassent d'une froide imitation du passé pour ne plus relever que d'eux-mêmes(1). Le critique n'a mis à exécution aucun de ces projets; mais grâce à l'étude attentive qu'il avait faite des diverses littératures et au sentiment si vif qu'il avait de la nature de la poésie, en particulier de la poésie populaire, il en a compris et jugé mieux qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui les productions les plus originales et les plus sublimes.

Dès ses premières années, Herder avait fait de la Bible l'objet de son étude assidue ; c'est par amour pour elle, nous l'avons vu, qu'il avait étudié la théologie ; « elle avait été la joie de sa jeunesse et fut le livre de sa vie. » Mais ce charme qu'il trouvait dans la lecture des Ecritures, c'est bien moins le sentiment religieux qui y règne que la poésie tout humaine qu'on y respire qui le lui inspirait. On le reconnaît à chaque page. Déjà dans son *Essai d'une histoire de la poésie*, il s'élève avec force contre ceux qui, comme Lowth en particulier, attribuaient à une influence divine les beautés poétiques de la Bible et en cherchaient l'origine dans le ciel. Dans les nombreux traités de théologie qu'il composa de 1768 à 1769, la pensée fondamentale qui se retrouve partout, c'est que les anciens monuments de la Genèse ne sont que des chants nationaux du vieil Orient, dont la simplicité n'est pas moins pleine de poésie que de grandeur. Herder a eu de la Bible tout entière la même vue nette et précise; nul n'en a comme lui senti la poésie dans sa profonde vérité, nul n'a mieux compris l'importance littéraire de ce monument unique dans l'histoire des peuples. Son livre devenu célèbre *De l'esprit de la poésie hébraïque* est comme le résumé de ce qu'il a pensé toute sa vie sur ce sublime sujet(2). La poésie des Hébreux est pour lui la plus vieille et la plus simple qu'il y ait eu sur terre, à la fois pleine du sentiment profond de la nature et de l'intuition la

(1) Cf. Hettner, *id.*, V, 36.
(2) *Ueber den Geist der hebraeischen Poesie.-Zur Theologie*, I, II, III.

plus claire et la plus haute de Dieu et de ses œuvres ; monument vraiment national d'un peuple dont le sentiment divin le plus vif pénètre et remplit la vie tout entière.

Herder n'a pas eu une intelligence moins nette de l'originalité native de la poésie homérique. S'élevant dans son *Essai d'une histoire de la poésie* (1), contre les critiques qui, « parce que Homère est le poëte le plus ancien dont les œuvres nous sont parvenues, voulaient qu'il fût le premier de tous, comme il a été celui dont se sont inspirés tous les poëtes postérieurs, » il voit dans le chantre inspiré le successeur des aèdes qui avaient chanté la guerre de Troie, formé à leur école et par leur imitation, mais dont la gloire avait fait pâlir la leur, « comme les étoiles du matin disparaissent aux premiers rayons du soleil ». Il y avait là comme en germe la théorie de Wolff.

Mais c'est en rappelant l'attention égarée sur la poésie populaire que Herder fait surtout époque dans l'histoire des idées littéraires au XVIIIe siècle. Dans les *Lettres sur la littérature*, Lessing, en remarquant que « chaque climat produit des poëtes et que de vifs sentiments ne sont pas le privilége des peuples cultivés », avait revendiqué déjà les droits méconnus de la poésie populaire. Hamann de son côté avait proclamé qu'aux époques primitives fleurit la plus haute et peut-être la seule poésie vraiment grande. Ces indications, ces premières vues de ses précurseurs et de ses maîtres, Herder s'en est emparé et en les développant, suivant sa coutume, leur a fait porter tous leurs fruits. Œuvre essentiellement spontanée et de sentiment, la poésie n'est point, selon l'expression de Gœthe, le privilége ou l'héritage particulier de quelques hommes d'élite ou cultivés, c'est un don de la nature, commun à tous, et fleurissant surtout aux époques où la vie est tout sentiment. Telle elle nous apparaît dans les chants homériques et dans les chansons populaires de tous les

(1) *Lebensb.*, III, 120.

peuples ; produit et miroir fidèle des temps où elle a paru, écho des croyances et des passions du jour, c'est l'âme même du peuple qui respire et se manifeste en elle. « Une nation guerrière chante ses hauts faits, dit Herder (1), une nation tendre l'amour, un peuple passionné prend la passion pour objet de ses fictions, comme en présence d'objet effrayants, un autre se fait des dieux terribles. Un recueil de chants pareils, tels qu'ils sont sortis de la bouche du peuple, inspirés par les événements et les actions les plus importantes de la vie, conservés dans sa propre langue, compris, expliqués comme il faut, accompagnés de leur mélodie, quelle vie cela ne jetterait-il pas sur sa manière de penser et ses mœurs, quel jour sur ses connaissances et sa langue, ses jeux et ses danses, sa musique et sa mythologie. Comme l'histoire naturelle décrit les plantes et les animaux, les peuples se décriraient ici eux-mêmes. On aurait de tout ce qui fait leur vie une idée claire ; et comme ce que ces chants offriraient de ressemblance ou de différence au point de vue de la langue, du sujet, de la mélodie et en particulier de la cosmogonie et de l'histoire des premiers âges, permettrait de conclure avec sûreté de l'origine, de la propagation et du mélange des différents peuples ! »

La tâche que Herder indiquait ainsi avec tant de précision et de netteté en 1777, il l'avait entreprise depuis longtemps ; non content d'appeler l'attention sur la poésie populaire dédaignée, il songea à la faire connaître. Doué d'une aptitude merveilleuse à comprendre les œuvres poétiques de tous les temps et de tous les peuples, personne plus que lui n'était fait pour en être le révélateur; et, grâce à la flexibilité de son talent, à son sentiment vif de l'harmonie, il a su avec un rare bonheur faire passer en allemand les œuvres les plus diverses d'origine et d'inspiration. Par là il a inauguré ce travail de traduction poétique où les Allemands sont restés sans

(1) « *Æhnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst.* » — *Zur Lit. u. Kunst*, VII, 63.

rivaux; par là encore il est le précurseur de l'école romantique, dont l'étude approfondie des littératures étrangères est un des principaux mérites.

C'est pendant son séjour en France, comme on le voit par sa correspondance, que Herder a commencé ce grand travail de révélation. Le recueil de Percy (*Reliques of ancient poetry*), publié quelques années auparavant, lui en suggéra peut-être l'idée; mais Herder a singulièrement élargi le cadre qu'il avait devant lui. Esprit cosmopolite et né pour la comparaison, il parcourt successivement toutes les littératures pour recueillir ce qu'elles offrent de plus poétique dans la chanson. Depuis le lapon jusqu'au cafre, de l'hébreu au français, la poésie populaire de toutes les nations l'attire tour à tour et lui fournit les matériaux du recueil qu'il publia en 1778, sous le nom caractéristique de *Voix des Peuples* (1). A mesure qu'il avançait dans son voyage de découvertes, Herder faisait part de ses trouvailles soit à sa fiancée, soit à Merck, devenu son confident littéraire (2). Un jour c'est une idylle languedocienne, un autre la ballade de Rosamonde, ou bien celle de Henri et Catherine, ou encore une chanson lapone qu'il traduit et leur envoie. Ces occupations poétiques répondaient d'ailleurs à la disposition d'esprit dans laquelle il se trouvait; souffrant et solitaire, éloigné de celle qu'il aimait, il trouvait un charme singulier à se substituer aux héros de ces ballades, et il n'en sentait qu'avec plus de force toute la grâce et la beauté. « Voici, » écrit-il à sa fiancée en lui envoyant une de ces traductions, « une jolie chanson lapone pour laquelle je donnerais dix imitations de Kleist, bonnes cependant quand on ne connaît pas l'original. N'êtes-vous pas surprise, poursuit-il, qu'un jeune lapon, qui ne sait ni lire, ni écrire, qui possède à peine quelques idées de Dieu, soit meilleur poëte que le major Kleist! C'est que le premier chantait son *lied*, comme au vol,

(1) *Stimmen der Vœlker.* — *Zur Lit. u. Kunst*, VII, 95 et VIII.
(2) *Lebensb.*, VI, 204, 276, 311, 314.

en courant sur la neige avec ses rennes, et qu'il lui tardait réellement de voir l'Orasee où demeurait sa bien-aimée, tandis que Kleist puise son imagination dans un livre. » C'est que la chanson du premier, ajouterai-je, est un produit de la nature et celle du second un produit de l'art, et que, comme Montaigne le remarquait après Platon, « les plus grandes et les plus belles choses sont produites par la première, les moindres et imparfaites par la dernière » (1).

La manière neuve et originale dont Herder envisageait l'histoire de la poésie se retrouve dans sa critique littéraire. L'accord qu'il n'a cessé de signaler entre les œuvres poétiques d'un peuple et tout ce qui fait sa vie intime, le sentiment si vif qu'il avait de la poésie populaire, l'admiration qu'elle lui inspirait, tout semblait le prédestiner à ramener les esprits au culte de la poésie nationale, et à continuer l'œuvre de Lessing en achevant de renverser les dernières entraves du classicisme. Mais ici il se sépare de son devancier. Tandis que Lessing, en effet, tout en attaquant les écrivains de l'école classique moderne recommandait l'imitation des anciens, Herder les proscrit presque à l'égal les uns des autres ; en cela il obéissait à d'autres influences, et se rattachait à Klopstock et aux critiques anglais contemporains, en particulier à Young.

La lutte entreprise en Allemagne contre l'école classique n'était pas poursuivie en Angleterre avec moins d'ardeur. Un instinct puissant ramenait la génération contemporaine vers une inspiration plus originale et plus populaire. Lowth, en publiant son traité de la poésie sacrée des Hébreux, avait

(1) *Essais*, l. I, ch. 30. *Art* est du féminin dans Montaigne. Il est intéressant de comparer le jugement de Lessing et celui de Herder, pour se rendre compte du progrès que la critique allemande avait fait depuis 1759. Lessing trouve que l'*imitation* de Kleist est une *amélioration;* Herder, au contraire, la met bien au dessous de l'original ; cette différence d'appréciation montre à elle seule tout ce qui sépare et distingue Herder de son maître.

proposé à l'admiration une poésie qui, par la sublimité des images et sa profonde inspiration, différait singulièrement des chefs-d'œuvre de l'antiquité et des temps modernes (1). L'auteur de l'*Essai sur le génie original d'Homère*, Wood, en montrant aussi avec quelle fidélité le vieux poëte « avait emprunté ses descriptions à la nature de son propre pays, ses mœurs et ses caractères à la vie de tous les jours, ses héros et le récit de leurs exploits à la tradition, » avait révélé le secret de sa grandeur et de sa simplicité. Images fidèles du temps passé, il suffisait pour comprendre les poétiques récits de ce « fils de la nature, » de se transporter à l'époque où il avait chanté, au milieu des pays qu'il avait décrits. Percy venait de son côté de révéler des œuvres moins belles peut-être, d'une antiquité sans doute moins éloignée, faites toutefois pour toucher davantage les contemporains qui trouvaient une source inattendue de poésie dans ces chants si simples, mais pleins d'un sentiment si profond et si vrai. Et en même temps qu'on remettait en honneur ces monuments oubliés d'un passé méconnu ou mal jugé, et que l'attention était ainsi rappelée vers la poésie de la nature jusque-là dédaignée, Warton ne craignait pas de s'attaquer au chef même de l'école classique en Angleterre, à Pope, auquel il contestait sa qualité de poëte véritable et inspiré, tout en lui assignant une place honorable parmi les poëtes savants. C'est ainsi que Blair à la même époque, comparant Homère et Virgile, voyait dans le premier le prince des poëtes, dans le second un imitateur habile, il est vrai, mais dont les œuvres étaient surtout le fruit de la réflexion (2).

Ces jugements contrastaient singulièrement avec ceux de l'ancienne critique, Young cependant devait encore aller plus loin ; et, donnant en quelque sorte un corps à ces aspirations encore inconscientes, ses *Conjectures sur la composition ori-*

(1) Cf. Hettner, *id.*, I, 452.
(2) Hettner, *id.*, I, 455.

ginale devinrent le code de la génération nouvelle. Il y a d'après Young deux espèces d'imitation, l'une prend la nature, l'autre les écrivains pour modèles. La première est appelée originale, la seconde est l'imitation proprement dite. On ne peut hésiter pour savoir laquelle est préférable. Imiter les anciens, en effet, c'est se contenter d'une copie de la nature ; si on les prend pour guides aussi, que ce soit l'auteur, non son œuvre qui serve de modèle. « Celui qui imite la divine Iliade, dit Young (1), n'imite pas Homère, mais celui qui, suivant la même méthode, arrive à faire une œuvre aussi parfaite. Marchez sur ses pas à la source unique d'immortalité, buvez où il a bu, au véritable Hélicon, au sein de la nature... » Et plus loin : « La nature nous présente l'échelle qui conduit à la perfection, il ne nous manque qu'assez de courage et de hardiesse pour monter. La nature dans sa bonté nous a formés aussi robustes que le furent nos prédécesseurs : étaient-ils plus ou sommes-nous moins que des hommes?... Egaux par la naissance, nous avons sur eux un avantage, c'est que le torrent des siècles nous a portés sur une éminence plus élevée que le point d'où ils sont partis. » Ainsi les idées de Perrault et de Lamotte étaient reprises et soutenues en faveur de l'indépendance de l'écrivain, et la supériorité des modernes proclamée au nom des progrès de la science et de la raison humaine. Qu'on était loin ainsi de Lessing et de Winckelmann ! « Le meilleur moyen d'être inimitable, avait dit l'historien de l'art, c'est d'imiter les anciens. » « Retenez, répondait Young, comme une maxime certaine cette vérité qui d'abord a l'air d'un paradoxe : moins on copie les anciens, plus on leur ressemble. » Et expliquant sa pensée : « Tant que vous pourrez vous écarter des illustres ancêtres de la littérature, ajoutait-il, sans perdre de vue la nature et le bon sens, suivez votre course et ne craignez point de vous trop livrer à votre audace ; moins vous avez avec eux de traits de ressem-

(1) *Young's Works* (in-18, London, 1765), IV, 279.

autres ; plus vous serez parfait, plus vous serez leur égal : vous partagerez avec eux le noble titre d'auteur original. »

Ainsi, « être original, » tel est le but auquel doit tendre l'écrivain. Pour y arriver, une première condition, c'est de prendre la nature pour modèle et pour guide ; la seconde, c'est d'avoir reçu du ciel le génie créateur, en un mot d'être né poète. « Un Dieu réside en nous, dit Sénèque... Dans le monde littéraire le génie est ce dieu qui vit dans notre sein (1).... Le génie est un maître-ouvrier : la science n'est qu'un instrument, et l'instrument le plus utile n'est pas toujours nécessaire. La perfection qui naît sans règle est la marque du génie, elle fait fi des entraves de l'habitude et des lois de l'érudition. Les règles, disait encore Young, sont des béquilles nécessaires au malade, inutiles pour celui qui se porte bien » (2). C'était une rupture complète avec la tradition de l'école classique, une exhortation à rompre avec les souvenirs du passé, à inaugurer une ère littéraire nouvelle : comme en Angleterre, cette protestation trouva de l'écho en Allemagne. De toutes parts y retentit un cri d'affranchissement et de révolte ; la *Drang und Sturmperiode* commence. Au nom du génie les écrivains de la nouvelle génération donnent l'assaut à la forteresse vieillie du classicisme, ils ne devaient se reposer que quand elle aurait croulé sous leurs coups.

On était las des conventions littéraires, entraves mises à l'inspiration individuelle. « Il n'y a que les petits esprits qui se courbent devant les règles ; les grandes âmes ne les connaissent pas. » On avait soif de liberté et d'indépendance ; on aspirait à sortir des bornes étroites d'un monde où l'on étouffait. « Honneur à qui il est donné de respirer librement et

(1) *Works, id.*, 288.

(2) « O faiseurs de règles générales, s'écrie Diderot de son côté, que vous ne connaissez guère l'art et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez étudié ces règles, qu'il est le maître d'enfreindre quand il lui plaît ! A. Mézières, *Les œuvres de Gœthe expliquées par sa vie.* — *Corresp.* du 25 mai 1770, p. 609.

qui n'a point mis de rempart devant son cœur, qui sent dans toute la vérité de sa nature et parle comme il sent ; l'amour, l'amitié et tous les sentiments de l'âme, ont-ils donc besoin des règles pour s'exprimer? » « La vie, répétait-on encore, doit être le souffle vivant de la nature et non l'éternel et froid refrain de vulgaires sentences morales » (1). C'était la nature seule aussi que le poëte devait étudier et imiter ; c'était en lui seul qu'il devait puiser sa force et son inspiration. Nature et génie, tel fut le double mot d'ordre de la génération nouvelle. Le premier se comprend de lui-même. Gerstenberg se chargea d'expliquer ce qu'il fallait entendre par le second. « Le ton continu de l'inspiration, disait-il dans ses Mémoires de littérature (2), la vivacité des images, des actions et des fictions qui se présentent à nous, comme si nous étions spectateurs, et que dans l'enthousiasme de l'admiration nous attribuons à la présence d'un dieu, cette chaleur, cette puissance, cette force continue, ce flot débordant de l'inspiration, qui nous contraint à prendre malgré nous part à toutes choses, voilà l'effet du génie. La force que par rapport à nous j'appelle déception ou illusion, cette faculté de nous figurer la nature comme présente dans notre âme, est la qualité distinctive et prédominante que nous imaginons sous le nom de génie poétique... On ne peut l'acquérir ni par l'art ni par le travail ; elle est le propre de quelques esprits et à la vérité du petit nombre ; en un mot elle est le génie. »

Mais si les nouvelles doctrines littéraires eurent ainsi les interprètes les plus divers, nul ne s'en fit plus que Herder le propagateur et le champion. Déjà, dans ses Fragments, il s'élève avec force contre l'imitation que les contemporains avaient faite de la poésie des Hébreux, des Grecs ou des Romains, imitation qui ne pouvait qu'égarer, puisque croyances, histoire, traditions, idiome ont si complètement changé

(1) Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, l. XIII. — Hettner, *id.*, V, 7,
(2) Cité par Hettner, *id.*, V, 104.

depuis lors. « Notre langue, notre philosophie, notre mythologie, nos genres littéraires, dit-il dans une lettre de la même époque (1), font de nous de faux Romains, quand nous ne voulons être que des Horace, des Lucrèce, des Tibulle, des Cicéron. » Herder est revenu à plusieurs reprises sur cette pensée. « Au lieu de chercher dans l'étude des anciens à se former à leur exemple, dit-il dans ses Fragments (2), pour atteindre dans son époque et dans son pays à une vraie grandeur, on s'est contenté de l'apparence ; on a appris ce que les anciens ont pensé et non comment ils ont pensé ; on a parlé la langue qu'ils avaient parlée, mais non ainsi qu'ils l'avaient parlée. Luther à cet égard avait fait une révolution heureuse ; il avait réveillé la langue allemande, ce géant endormi, et rappelé la nation à la pensée et au sentiment d'elle-même. Mais depuis tout s'est gâté de nouveau, et non-seulement la langue, mais la culture nationale tout entière a reçu des fers du Latium. N'est-il pas certain cependant que les Romains se trouvaient à un autre degré de civilisation que nous, qu'à quelques égards ils nous sont inférieurs, et qu'à d'autres où ils nous devancent nous ne pouvons les imiter ? Ce n'est certes pas un éloge, ajoute-t-il, qu'on dise d'un poëte qu'il chante comme Horace, d'un orateur qu'il parle comme Cicéron, d'un poëte philosophe que c'est un autre Lucrèce, d'un historien que c'est un second Tite-Live, mais c'est une gloire rare et digne d'envie qu'on puisse dire, c'est ainsi qu'Horace, Cicéron, Lucrèce, Tite-Live auraient écrit, s'ils avaient écrit sur ce fait, en ce temps-ci, dans ce but, à notre degré de culture, dans notre langue, pour un peuple qui pensât comme nous. » « Classique, mot maudit, dit-il ailleurs (3), tu as fait de Cicéron un rhéteur de collége, d'Horace et de Virgile des poëtes de collége, de César un pédant, de Tite-Live un arrangeur de phrases... Ce

(1) *Lebensb.*, II, 270. A. Scheffner, 15 sept. 1767.
(2) *Zur Lit. u. Kunst*, II, 247.
(3) *Id.*, *id.*, 197.

mot a enseveli maint génie sous un amas de mots, rempli les têtes d'un chaos d'expressions étrangères, il a privé la patrie de fertiles rejetons. »

Herder est resté fidèle à cette manière de voir. Dans son livre sur la *Ressemblance de la poésie anglaise et allemande au moyen âge*, il revient encore sur cette destinée fatale de la littérature allemande, qui semblait la condamner à imiter éternellement l'étranger et sur cette indifférence pour le peuple et ses légendes, ses contes, ses chansons, source vivante de poésie. « Pourtant, ajoute-t-il (1), si nous n'avons pas de peuple, nous n'avons ni public, ni nation, ni langue, ni poésie qui soit à nous, qui vive et agisse en nous. Nous écrirons éternellement pour des savants de cabinet, nous ferons des odes, des poëmes épiques, des cantiques spirituels et des chansons à boire que personne ne comprendra, dont personne ne voudra, que personne ne sentira. Notre littérature classique, poursuit-il, est un oiseau de paradis, brillant et joli, tout ailes, tout essor, mais sans pieds pour se reposer sur la terre allemande. » C'est que cette littérature avait un vice originel, l'imitation, c'est que, formée sur un modèle étranger, elle ne pouvait représenter la civilisation et le génie allemands; entravée par une influence funeste, il fallait à tout prix l'en affranchir; la tâche des écrivains de la nouvelle génération était donc de rejeter les formes vieillies d'une poésie surannée et de renouer le fil, interrompu depuis le XVIe siècle, des traditions nationales, c'était d'être par la langue et par la pensée vraiment allemands, en un mot d'être originaux (2). Cet appel allait être entendu.

(1) *Zur Lit. u. Kunst.*, VII, 57.
(2) *Zur Lit. u. Kunst*, I, 132.

CHAPITRE II.

GŒTHE ET HERDER A STRASBOURG.

En quittant Riga, Herder avait eu la pensée de s'arrêter à Copenhague et de visiter les écrivains allemands que Frédéric V avait réunis près de lui (1). Faire la connaissance de Klopstock, relire avec lui la Messiade, s'entretenir avec Resewitz de la révélation, des premières archives du genre humain, de Moïse et de sa religion, du caractère du rédempteur et de ses apôtres, entendre prêcher Cramer, lui faire part de ses idées sur l'éloquence sacrée; aller voir Gerstenberg, chanter avec lui des bardes et des skaldes, lire ses mémoires sur la littérature, parler de Hamann, Sturz, Klotz, etc., que de raisons pour arrêter le jeune critique (2)! Les circonstances ou sa bonne étoile mirent obstacle à son projet; mais « le nouvel esprit littéraire » qu'il n'avait pu l'année précédente « susciter à la frontière danoise de l'Allemagne, » il lui fut donné de l'éveiller et de le faire naître à celle de la France.

I.

Cinq mois avant lui était arrivé à Strasbourg un jeune homme encore presque inconnu, mais appelé à la plus haute renommée littéraire, J. W. Gœthe (3). Nature heureuse et

(1) *Klopstock und seine Freunde*, II, 234.

(2) *Lebensb.*, V, 292.

(3) Né à Frankfort le 28 août 1749. Gœthe a été en France dans ces derniers temps l'objet de travaux considérables. M. St-René Taillandier avait donné l'exemple en 1862 dans l'étude sur Gœthe et Schiller, placée en tête de la correspondance des deux grands poëtes. Depuis ont paru coup sur coup : *Les œuvres de Gœthe expliquées par sa vie*, de M. A. Mézières; — *Gœthe, ses précurseurs et ses contemporains*. — *Gœthe et Schiller*. — M. A. Bossert. Mais ces publications ne rendaient ma tâche que [illegible]cile, en m'exposant à paraître, bien que ces pages eussent

précoce, poëte dès son enfance, mais ayant jusque-là manqué de direction, tourmenté par le besoin de produire et cherchant sa voie, sans pouvoir la trouver, Herder devait être pour lui et plus encore ce que huit ans auparavant il avait lui-même rencontré dans Hamann, un guide et un inspirateur. Après avoir reçu à Frankfort dans la maison paternelle une éducation incomplète, Gœthe était allé à seize ans faire son droit à Leipzig. Il y arrivait avec cette confiance en soi que donne si facilement l'inexpérience de la jeunesse, fier surtout de quelques essais, admirés dans sa ville natale. Une critique impitoyable, mais juste, lui ouvrit les yeux, et lui fit comprendre que « son vol, sublime à ce qu'il pensait, n'était que l'agitation du ver dans la poussière » (1). Désespéré, il brûla tout, vers et prose. Au milieu du découragement qui s'était emparé du jeune étudiant, la connaissance qu'il fit du peintre Œser fut une consolation pour lui ; elle ne tarda pas à lui inspirer le goût du dessin, et bientôt il se livra à cet art avec une ardeur que ne put rebuter le peu de succès qui l'y attendait.

Cependant un secret instinct ramenait irrésistiblement Gœthe vers la poésie ; mais, après avoir vu ses premiers essais condamnés, quelle voie devait-il suivre ou à quel maître s'attacher? L'école de Gottsched n'existait plus, et le dictateur méprisé mourait bientôt, après avoir reçu du jeune poëte cette dernière visite dont Poésie et Vérité nous a laissé le récit plus piquant peut-être que véridique. Ce n'était pas de ce côté que Gœthe pouvait se tourner. Gellert, dont il suivit quelque temps les cours, ne devait pas le retenir non plus, et l'enseignement des autres professeurs n'était pas fait davantage pour l'éclairer sur la marche qu'il avait à suivre. Il avait bien

été écrites en partie avant la publication des trois derniers ouvrages, vouloir rivaliser avec des modèles que je ne pouvais songer à atteindre. C'a été du moins pour moi une raison de me renfermer dans mon sujet avec plus de rigueur que je ne l'eusse peut-être fait sans cela et de ne pas me hasarder sur un terrain où il restait trop peu à glaner.

(1) Lettre à Riese du 28 avril 1765. *Briefe an Leipziger Freunde*, 92.

autrefois, il est vrai, lu Klopstock, mais son éducation toute française ne lui permettait guère de prendre le chantre du Messie pour modèle. Au milieu de cette incertitude, la connaissance qu'il fit dans la maison d'Œser de quelques écrivains, qui se trouvaient alors à Leipzig, fut pour le jeune étudiant une bonne fortune. Il faut surtout nommer Weisse, l'ancien collaborateur de Lessing, qui avait, à l'imitation des anacréontiques, publié un volume de chansons badines et dirigeait depuis 1759 la *Bibliothèque des Belles Lettres*. Gœthe connaissait déjà les écrits de Weisse, quand il arriva à Leipzig; il s'attacha bientôt au poëte critique, et il semble avoir fait de ses ouvrages une étude particulière; il est incontestable du moins qu'il existe entre les poésies qu'il écrivit alors et les lieds de l'ami d'Œser une ressemblance frappante; mais si non-seulement la forme, parfois même l'idée première est empruntée à son devancier, le jeune poëte a su donner à ses chansons un caractère de personnalité, une vérité de sentiment qu'on ne trouve point dans les vers de son modèle (1).

Gœthe allait bientôt s'essayer dans un genre plus élevé. Un penchant inné l'entraînait vers le théâtre; nourri dès son enfance de la lecture de nos auteurs dramatiques, en particulier de Molière, « son idole et celle de ses contemporains, » le jeune poëte ne devait pas résister longtemps au désir de mettre sur la scène quelque chose de ses premières expériences de la vie. La passion qu'il ressentit pour la fille de son hôte, Anna Schœnkopf, favorisée au début, puis repoussée, l'inspira d'abord, et le *Caprice de l'amoureux* est resté comme le monument de cet amour dédaigné. C'est à un tout autre ordre d'idées qu'appartiennent les *Complices*, pièce qui « bien que sortie du monde de Molière » (2), témoigne déjà d'une certaine originalité d'invention, mais dont la morale facile rappelle trop le

(1) Biedermann, *Goethe und Leipzig*, I, 94.
(2) *Tag-und Jahreshefte*. — *Goethe's Werke*, XXI, 3.

peu de sévérité que le jeune étudiant mettait alors dans le choix de ses relations.

Ces essais poétiques remplissaient les loisirs d'une vie partagée entre l'étude et le plaisir ; Gœthe avait fini par déserter peu à peu les cours de l'université ; mais il était resté fidèle aux leçons d'Œser ; elles lui montrèrent, d'après son propre aveu, « le chemin du vrai et du beau et rendirent son cœur sensible à la grâce » (1). Il trouvait aussi dans la maison du peintre l'occasion de satisfaire ses goûts littéraires ; c'est là qu'il lut l'histoire de l'art de Winckelmann qui venait de paraître, et qu'il connut Wieland, dont la *Musarion* lui parut une image vivante et rajeunie de l'antiquité (2). Cependant, peut-être à la suite d'excès que le récit de Poésie et Vérité laisse entrevoir, la santé du jeune étudiant s'était ébranlée ; il tomba malade ; pendant la longue convalescence qui suivit, il ne pouvait songer à reprendre ses études de droit interrompues ; il y renonça et quitta Leipzig au mois de septembre 1768.

Après une absence de trois ans, Gœthe revenait à Frankfort, « semblable à un naufragé » échappé aux premiers orages de la vie, mécontent du présent, plus incertain de l'avenir, et non moins malade d'esprit que de corps. Il n'était point sans redouter l'accueil de son père, dont il avait trompé les espérances ; cet accueil fut meilleur cependant qu'il ne l'espérait, et entouré des soins de sa mère et de l'affection de sa sœur, le jeune malade recouvra bientôt, sinon la santé, du moins la gaieté qu'il avait perdue dans les premiers temps de son séjour à Leipzig. Il ne tarda pas non plus à reprendre ses occupations littéraires et artistiques, mais il y joignit cette fois des études d'alchimie, entreprises en commun avec une amie de sa famille, Mlle de Klettenberg, nature tendre et mystique, dont il a immortalisé le souvenir dans les *Confes-*

(1) Lettre à Œser du 9 nov. 1768. — O. Jahn., *id.*, 159.
(2) *Dicht. und Wahrheit*, l. VIII.

sions d'une belle âme (1). Ainsi se passèrent dix-huit mois, que ne marqua aucun travail, mais pendant lesquels la lecture de Lessing et des Silves critiques de Herder contribua à développer le goût et les aptitudes littéraires du jeune poëte. Cependant la santé de Gœthe était complètement rétablie, il fallait songer à retourner à l'université. Après bien des hésitations, poussé par un secret désir de voir la France, il se décida pour Strasbourg.

Ce fut le 2 avril 1770 que Gœthe arriva dans cette ville; presque aussitôt il reprit ses études de droit si longtemps interrompues; il y trouva cette fois un attrait qu'il n'avait point soupçonné jusque-là (2). Mais il s'en manqua de beaucoup qu'il leur consacrât tout son temps. La plupart des jeunes gens qui prenaient pension avec lui étudiaient la médecine; il n'en fallait point davantage pour le décider à s'occuper de cette science, et on le voit presque en même temps suivre les cours d'anatomie et de clinique, de chimie et de physique, etc. Ces travaux si divers toutefois ne lui faisaient point oublier ses goûts littéraires. Les *Éphémérides* de Schœll montrent avec quelle ardeur le jeune poëte était revenu à ses occupations favorites des dernières années, mais aussi quelle incertitude il y portait encore: citations empruntées à Lessing ou à ses critiques, extraits de Quintilien, poëtes anciens et modernes, latins et grecs, figurent pêle mêle parmi ses notes, comme pour témoigner du manque de direction qui présidait à ses études littéraires. La connaissance qu'il fit bientôt de Herder allait mettre fin à ses hésitations.

II

Nous avons vu comment le jeune ministre était arrivé à Strasbourg dans les premiers jours de septembre. Le bruit de sa

(1) *Wilhelm Meister's Lehrjahre*. l. VI.

(2) O. Jahn, *id.*, 251. — Schœll, *Briefe und Aufsætze von Gœthe*, 46.

venue répandu bientôt donna à Gœthe le désir de le connaître, et le poëte nous a laissé dans Poésie et Vérité le récit de sa première entrevue avec celui dont il allait devenir le disciple. En quittant Herder, il lui avait demandé et avait obtenu la permission de lui faire visite ; il en usa largement, allant le voir matin et soir et trouvant sans cesse plus d'attrait dans la conversation brillante et instructive du jeune écrivain. Sans doute la nature docile qui avait déjà porté Gœthe à suivre avec tant de déférence les conseils d'Œser, qui plus tard l'avait soumis à l'influence de Mlle de Klettenberg, contribua à former et à resserrer les liens qui l'unissaient à Herder ; mais à cette admiration, à cette soumission sans bornes que le récit de Poésie et Vérité nous laisse entrevoir et deviner, plus encore qu'il nous la montre, il faut chercher une raison plus haute ; c'est le charme que Herder exerçait alors sur tous ceux qui le connaissaient, cet attrait d'un esprit supérieur et cultivé qui frappait tout d'abord, cette multiplicité et cette largeur de vues, qui séduisit le jeune écrivain comme à peu de temps de là elle subjuguait Jung Stilling.

Herder n'avait alors que vingt-six ans, — cinq ans seulement de plus que Gœthe, — mais il avait sur lui une supériorité que le poëte lui-même s'est plu à reconnaître, et dont on ne peut se faire une idée que quand on compare le point de départ, l'éducation et les travaux des deux écrivains. Si Gœthe s'était déjà essayé avec bonheur dans la poésie, il avait plutôt pressenti que reconnu la voie dans laquelle il devait s'engager ; depuis deux ans même il semblait avoir renoncé à la littérature ou du moins il n'avait rien produit. Jusque-là aussi son horizon littéraire ne s'était guère élevé au-dessus de celui des écrivains français qu'il avait imités, de Weisse qu'il avait pris pour modèle et de Wieland, « son maître. »

Quelle différence quand on passe à Herder ! Formé à l'école de Kant et de Hamann, la publication des Fragments et des Silves, l'avait rendu célèbre à un âge où l'on débute à peine

dans la critique ; en même temps il jetait dans ses nombreux essais les bases de l'histoire littéraire, ainsi que d'une exégèse originale et hardie, et écrivait une nouvelle esthétique. Son voyage en France et à travers la Belgique était venu encore élargir ses vues ; dans la traversée de Riga à Nantes il avait conçu la première idée de sa Philosophie de l'histoire et dans les jardins de Versailles le plan de sa Plastique. A Hambourg il avait fait la connaissance de Lessing ; accueilli avec distinction à la cour d'Eutin et par le margrave de Bade, admiré à Darmstadt pour son éloquence, s'il arrivait mécontent à Strasbourg et sur le point de se séparer de son élève, ce réformateur d'une espèce nouvelle n'avait rien perdu toutefois de son audace de pensée. Fortifié dès longtemps par la lecture de Leibnitz, de Hume, de Montaigne, de Shaftesbury et de Rousseau, au courant de toutes les théories littéraires et artistiques, avec l'autorité que lui donnait son expérience et son renom, Herder semblait prédestiné à initier Gœthe au mouvement qui entraînait alors les esprits, mais auquel le jeune poëte, « plongé depuis deux ans dans des régions ténébreuses où rien ne pénétrait de ce qui se passait dans le monde littéraire, » était jusque-là resté étranger.

Quand on lit avec attention les *Éphémérides* recueillies par Schœll, il est impossible de ne pas être frappé de l'analogie frappante qui existe entre une partie considérable des notes de Gœthe et les écrits composés ou élaborés par Herder à cette époque de sa vie ; elle me paraît la preuve irréfutable de l'influence du second sur le premier. On sait par le récit de Poésie et Vérité que Gœthe cacha avec soin ses études d'alchimie à Herder, dont l'inflexible raison et le sens pratique ne pouvaient sympathiser avec les obscurités de la « cabale, » ni comprendre les « mystères du grand œuvre ; » mais ce fut là le seul secret qu'il eut d'abord pour son maître, et il nous dit lui-même qu'il en fit bientôt le confident de ses pensées les plus intimes. Cette confiance et les conseils qu'elle lui valut

devaient profondément agir sur les vues du jeune poëte et donner un cours tout différent à ses idées. Enclin, comme il l'était, à prendre part aux occupations de ceux avec lesquels il vivait, Gœthe ne pouvait manquer de s'associer aux études et aux travaux de Herder. Nous avons vu quel vif intérêt celui-ci prit au Phédon ; il est curieux de trouver dans les Éphémérides une analyse détaillée de l'œuvre de Mendelssohn faite par Gœthe. Peut-être aussi entreprit-il sur le conseil de Herder la lecture qu'il paraît avoir faite vers le même temps du dictionnaire de Bayle et des écrits de Malebranche. Mais ce qui est plus frappant encore, c'est de voir le jeune poëte prendre contre le sceptique français la défense du panthéiste Giordano Bruno, et dans des remarques que lui suggéra un chapitre de la Bibliographie de Fabricius, exprimer des opinions presque semblables à celles que j'ai relevées dans l'Esquisse d'une phisosophie de Herder (2).

Si Gœthe, en effet, n'éprouva, comme il le dit, qu'éloignement et aversion pour le matérialisme du jour, il ne se désintéressa pas aussi complètement qu'il l'affirme des questions philosophiques, et il semble dès lors avoir eu de Dieu et du monde une conception qui s'écartait fort peu du panthéisme, bien qu'il se défendît encore d'accepter une aussi « abominable » doctrine. « Traiter séparément de Dieu et de la nature, dit-il (3), est tout aussi difficile et périlleux que de penser à part de l'âme et du corps. Nous ne connaissons l'âme que par le moyen du corps, Dieu que par la contemplation de la nature ; par suite il me paraît absurde d'accuser d'absurdité ceux qui ont joint par la raison Dieu et le monde. Car tout ce qui est doit nécessairement appartenir à la nature divine, parce que Dieu est la seule existence réelle et comprend tout en lui. » Il ne faut pas s'étonner si quatre ans plus tard, initié

(1) A. Schœll, *id.*, 89.
(2) A. Schœll, *id.*, 101.
(3) A. Schœll, *id.*, 100.

par Jacobi aux doctrines de Spinoza, Gœthe s'en déclara aussitôt le partisan enthousiaste, ni s'il leur est resté fidèle toute sa vie.

Pour le moment cependant il s'en tint au théisme régnant. C'est ce qui explique sa prédilection pour Mendelssohn et surtout pour Rousseau. S'il est vraisemblable que Gœthe connut le premier par Herder, il est plus que certain que son attention dut être plus d'une fois appelée par son maître sur le second. Quand Herder revient si souvent dans sa correspondance avec sa fiancée et avec Merck sur les écrits de ce « fils de la Mélancolie » (1), comment supposer qu'un écrivain dont l'étude avait un attrait si puissant pour lui n'ait pas été un des sujets habituels de ses entretiens avec le jeune poëte? Mais de quelque côté qu'il le connût, les doctrines du philosophe génevois influèrent puissamment, dès son séjour à Strasbourg, sur les opinions de Gœthe.

On ne peut guère douter aussi que Herder, qui, après Lessing, devait tant à Diderot, n'ait contribué à faire connaître à son disciple ce « véritable Allemand. » Ce qui avait attiré le critique vers Diderot, c'était la manière originale et nouvelle dont celui-ci jugeait les questions d'art; c'est par là aussi que l'écrivain français sollicita l'attention de Gœthe, qui conserva toute sa vie une si haute estime pour lui. L'art, en effet, dut occuper une place importante dans les entretiens de Gœthe et de Herder, et si l'on compare ce qu'étaient alors leurs connaissances esthétiques, on admettra sans peine qu'ici encore, malgré le silence que garde Vérité et Poésie à cet égard, Gœthe n'ait dû beaucoup apprendre de son maître. Elève d'Œser jusque-là, le jeune poëte ne s'était pas élevé au-dessus des vues du célèbre peintre, et ce qu'il lui écrivait à son retour de Leipzig, à savoir que c'est dans l'atelier de l'artiste que se forme le poëte (2), prouve bien qu'il

(1) *Lebensb.*, VI, 101, etc. — *Merck's Briefe*, I, 321.
(2) O. Jahn, *Goethe's Briefe an Leipziger Freunde*, 160.

partageait encore l'opinion régnante de l'identité de la poésie et de la peinture. Malgré l'étude que Gœthe fit à Frankfort des ouvrages de Lessing, ses vues esthétiques ne paraissent guère aussi s'être modifiées entre son retour de Leipzig et son départ pour Strasbourg, et ce n'était pas, ce semble, sans raison que Herder se moquait de ses prétentions artistiques et d'un « enthousiasme puéril, » qui parmi tant de grands maîtres ne trouvait à admirer que Domenico Feti (1).

Comme dans ses opinions philosophiques, il régnait alors dans les idées de Gœthe sur l'art un dualisme profond; « le calme dans la grandeur, » tel était l'idéal de beauté qu'avec son maître Œser, il se proposait encore (2); on le voit, en effet, dans une note louer le peintre Reynolds d'avoir, dans un discours prononcé à l'ouverture de l'académie de Londres, insisté sur la correction et sur le sentiment de la grandeur calme et idéale comme sur ce qu'il y avait de plus favorable pour élever et fortifier le génie (3). Avec ses vues bien autrement hautes et larges, Herder devait modifier les opinions artistiques de son élève et lui apprendre « qu'au-dessus de la beauté de la forme il y a l'inspiration créatrice, fondée sur la vérité de la nature. » Le spectacle de la cathédrale de Strasbourg et l'étude attentive de ce monument grandiose, modèle incomparable de l'art gothique, qui, au moment même où j'écris ces lignes, s'écroule sous les coups sacriléges de ses compatriotes (4), allait contribuer puissamment à faire comprendre au jeune poëte ces vérités nouvelles.

S'il est difficile de dire toujours jusqu'où l'influence de

(1) *Dicht. und Warhrheit*, l. IX et X.

(2) Lettre à Reich du 20 fév. 1771.

(3) Schœll, *id.*, 107.

(4) Ces lignes ont été écrites à Paris au mois de septembre 1870, au lendemain du jour où s'y répandit la nouvelle du bombardement de Strasbourg ; on comprendra, malgré ce qu'elles renferment d'inexact, que je les aie conservées en souvenir de ces jours de tristesse et de deuil.

Herder s'est fait sentir sur Gœthe dans les questions d'art et de philosophie, il ne l'est pas de savoir celle qu'il a exercée sur lui dans le domaine littéraire ; ici nous avons le témoignage du poëte lui-même. Entouré à Leipzig des partisans de l'école classique, Gœthe en avait accepté les doctrines ; son goût encore peu sûr, sa connaissance incomplète de la littérature contemporaine, lui donnaient des œuvres et des écrivains du jour une opinion erronée et étroite ; la vie retirée qu'il avait menée depuis son retour à Francfort, ses aspirations mystiques, les études d'alchimie auxquelles il se livra, bien loin d'élargir, ne pouvaient que rétrécir son horizon poétique. Tout changea quand il eut fait la connaissance de Herder. Non seulement observateur attentif, mais un des promoteurs de la révolution qui commençait, le jeune critique initia bien vite son disciple aux tendances et aux efforts nouveaux qui se manifestaient de toutes parts dans le domaine littéraire. Devenu, depuis la publication des Fragments et des Silves, l'égal des grands écrivains qui attiraient sur eux les regards de l'Allemagne ; en proie à cette fermentation d'esprit et de pensées dont témoignent les nombreux écrits qu'il ébaucha ou conçut à Riga et pendant son séjour en France, Herder vint déchirer d'une main impitoyable le voile qui couvrait encore aux yeux de Gœthe la pauvreté de la littérature contemporaine, et, détruisant les préjugés qu'il tenait de son éducation, il le mit, suivant sa propre expression, dans l'heureuse situation de modifier et de compléter ses vues sur la poésie et de les rattacher à quelque chose de plus grand et de plus haut (1). Le jeune poëte, que sa nature facile rendait toujours prêt à produire, apprit par là à être plus sévère pour lui-même et à puiser plus haut les inspirations de sa muse.

L'entraînant dans la voie nouvelle où il s'était engagé lui-même, Herder attira son attention sur ses auteurs favoris, et ses conseils relevèrent son courage avec plus de force que son

(1) *Dicht. u. Wahrheit*, l. X.

impitoyable critique ne l'avait abattu. Aux regards surpris du jeune écrivain s'ouvrirent ces larges et vastes horizons, ces vues neuves et originales sur la nature et l'histoire de la poésie que Herder venait en quelque sorte de reconnaître, et qui remplissaient et pénétraient alors des joies de la découverte son âme tout entière. La Bible, vers laquelle tout enfant un secret instinct l'attirait déjà, apparut maintenant à Gœthe sous un jour nouveau; il n'y vit plus, comme autrefois, un code de morale ou un livre d'édification, mais un monument de la plus haute et de la plus sublime poésie. Il se mit alors aussi à apprendre le grec avec zèle pour lire Homère dans le texte (1); longtemps après encore Herder se rappelait ces études faites sans doute en commun; et l'image de son jeune ami, évoquant les héros de l'Iliade et de l'Odyssée, s'unissait dans son souvenir à celle du vieux poëte tel qu'il s'est dépeint lui-même, appuyé sur sa lyre et souriant dans sa barbe vénérable (2).

Mais plus qu'Homère et la Bible, ce qui attira et captiva surtout Gœthe pendant son séjour à Strasbourg, ce fut la vieille poésie du Nord. Les Éphémérides renferment sur ce sujet l'indication d'un grand nombre d'ouvrages qu'il se proposait de consulter plus peut-être qu'il ne les lut réellement (3). On sait avec quelle ardeur Herder se livra vers cette époque à l'étude de cette poésie; il est facile de reconnaître ici son influence; Gœthe dit lui-même qu'il reçut l'Edda des mains de son maître; et s'il faut voir dans une grammaire du letton, qui figure au nombre des ouvrages mentionnés par Schœll, la preuve vraisemblable du désir qu'il aurait eu d'apprendre cette langue, on ne peut douter que ce désir ne lui fut suggéré par Herder, qui s'occupait déjà à Riga des lieds écrits dans cet idiome. Ce fut Herder aussi qui inspira ou fit partager à son

(1) A. Stœber, *Der Actuar Salzmann und seine Freunde*, 34.
(2) Lettre à Merck, 1772. *Merck's Briefe*, I, 44.
(3) Schœll, *id.*, 121.

élève l'admiration qu'il éprouvait lui-même pour Ossian,« son homme, » comme il l'appelle dans une lettre à Merck (1). Le monde vague et mélancolique du Nord, en partie retrouvé par Macpherson, devait charmer l'imagination du jeune poëte, et, pour mieux s'en pénétrer, il se mit, à l'exemple de Herder, à en imiter les passages les plus frappants; c'est à cette époque qu'il faut rapporter la traduction du chant de Selma, qui se trouve dans Werther, et est resté ainsi comme une preuve et un témoignage vivant de l'admiration durable de Gœthe pour Ossian. Cette admiration ne devait pas cesser de sitôt. A Frankfort, on le voit continuer d'étudier avec ardeur les œuvres du barde écossais, s'essayer à en traduire de nouveaux passages, et dans son admiration rapprocher les *Reliques* de Percy du prétendu texte original du chant de Témora que venait de publier Macpherson (2).

A côté de l'étude d'Ossian, il faut placer celle de Shakspeare; l'attention de Gœthe semble avoir été attirée dès Leipzig sur le grand tragique par les *Beauties of Shakspeare* de Dodd; on peut supposer aussi qu'il le lut dans la traduction que Wieland venait précisément d'en commencer; dans une lettre écrite de Frankfort à un de ses amis, on voit du moins Gœthe citer Shakspeare avec Œser et l'auteur d'Agathon comme un des trois maîtres qu'il reconnaissait l'avoir formé jusque-là (3); mais il était réservé à Herder de lui faire sentir dans toute leur originalité les mâles beautés du grand tragique. En même temps se révèle, encore sous l'influence du critique, le goût de Gœthe pour la chanson populaire. Le recueil de Percy avait remis en honneur les ballades écossaises du moyen âge. Herder, occupé alors à rassembler les matériaux des *Voix des peuples*, ne pouvait manquer de faire part à son disciple des trésors de poésie méconnus ou dédaignés qui y

(1) *Merck's Briefe*, I, 27.

(2) *Herder's Nachlass* (juillet 1772), I, 41.

(3) Lettre à Reich du 10 fév. 1770. O. Jahn, *id.*

étaient renfermés. Il fit plus, il l'associa à ce travail de découverte et de rénovation, et l'engagea en particulier à recueillir les chansons populaires de l'Alsace, comme il eût désiré lui-même, ainsi qu'il l'écrivait à Merck, aller, à l'exemple et à la suite de Macpherson, recueillir les derniers lieds des populations celtiques de l'Ecosse et des Hébrides (1). Gœthe suivit ce conseil de son maître, et désormais son premier soin fut dans ses promenades de rassembler et de surprendre pour ainsi dire sur les lèvres des grand'mères les lieds nationaux avec leurs vieilles mélodies, et nous en possédons encore un certain nombre qu'il envoya de Frankfort à son maître (2).

Ces travaux et ces études peuvent donner une idée de l'impulsion puissante que la présence de Herder donna à l'éducation de Gœthe comme poëte. Avide de s'instruire et de connaître, celui-ci comprit aussitôt tout ce qu'il pouvait gagner dans la société du jeune, mais illustre critique ; aussi s'attacha-t-il à lui avec une ardeur croissante, que ne ralentirent ni les railleries ni la sévérité d'un maître sombre et attristé par la maladie. Le visitant matin et soir, restant même des journées entières avec lui, et frappé chaque jour davantage de la profondeur de vues et de l'étendue de connaissances qu'il découvrait dans la conversation brillante du célèbre écrivain, non moins empressé à donner que son élève était avide à demander et à recevoir. Pendant les quelques mois qu'il passa avec lui à Strasbourg, Gœthe s'efforça de pénétrer de plus en plus dans la pensée de Herder. A sa suite aussi il chercha à comprendre les « feuilles sybillines du Mage du Nord » et à saisir ce que l'obscur écrivain y avait caché de vues neuves et originales, en même temps que dans Quintilien, dans Horace et leurs commentateurs il s'efforçait de se pénétrer de l'esprit de l'antiquité.

Initié aux pensées les plus intimes de son maître, à ce

(1) 28 oct. 1770. *Merck's Briefe*, I, 14.
(2) *Herder's Nachlass*, I, 29.

monde d'idées originales et profondes, qui renfermaient en germe tout ce qu'il devait faire et exécuter par la suite, non-seulement Gœthe se fit de la poésie une idée plus juste et plus haute, mais il vit s'ouvrir devant lui des horizons inconnus et nouveaux. Herder mit un terme aux hésitations que le jeune poëte avait montrées jusque-là, à l'incertitude funeste qui semblait paralyser les efforts de sa pensée ; il lui montra la voie où il devait s'engager et amena sa rupture définitive avec l'école classique. La proscription à laquelle il voua un de ses auteurs favoris, Ovide, symbolise en quelque sorte la révolution qu'il amena dans les idées de son disciple. Ce que Herder reprochait à Ovide, c'était de n'être franchement ni un ancien ni un moderne, de ne représenter qu'une nature de convention ; c'était aussi le reproche qu'il faisait à la littérature française, en particulier à ses derniers représentants. Ce n'était donc point là que la génération nouvelle devait chercher ses modèles, mais bien dans ces poëtes des époques primitives ou des âges de transition, dont l'inspiration puissante a conservé l'originalité de la nation du milieu de laquelle ils sont sortis et la grandeur de la nature qu'ils ont aimée, dans Homère, Ossian, Shakspeare, ces auteurs de prédilection de Herder et qui le devinrent désormais de Gœthe. Ainsi, par un concours singulier des circonstances, ce fut à la frontière même de la France que Gœthe rompit pour toujours avec notre littérature, et qu'il n'aspira plus qu'à être poëte national et allemand.

Le grand écrivain a, suivant son habitude, symbolisé dans Poésie et Vérité (1) cette rupture avec son passé ; mais ses biographes ont parfois attaché une importance exagérée et une autorité qu'il ne mérite pas à ce récit posthume, mélange d'erreur et de vérité, comme nous en offrent si souvent les Mémoires de Gœthe. Je n'examinerai point, ce qui d'ailleurs importe peu ici, la question de savoir ce qu'il y a de réel et de

(1) *Dicht. und Wahrheit*, liv. XI.

.i dans les tentatives qui auraient été faites pour fixer le ne étudiant en France ; mais il me paraît peu vraisemblable il ait jamais songé sérieusement à renoncer à sa langue aternelle pour écrire dans la nôtre ; non-seulement les raiins qu'il en donne sont loin d'être convaincantes, mais rien ans sa correspondance des deux dernières années ne vient s appuyer. Le jeune poëte avait jusque-là, surtout pendant on séjour à Leipzig, écrit parfois en français ; il n'y avait rien à que de très-ordinaire en Allemagne à cette époque ; c'est ce que faisaient Merck et Wieland au besoin ; c'est ce qu'allait faire si souvent dans sa correspondance Fr. Jacobi. Le français de Gœthe est peut-être plus incorrect que le leur, on y trouve plus de germanismes ; mais rien n'y rappelle la langue du seizième siècle, et il semble qu'il lui eût fallu peu d'efforts pour arriver à écrire au moins aussi bien qu'eux (1). Comment dès lors supposer, pour ne point parler du déplaisir que lui auraient causé les critiques dont il était l'objet, que cette inhabileté prétendue soit la raison qui l'ait arrêté ? Comment admettre aussi que cette nature si allemande eût réussi à se faire française au point de prendre place à côté de nos écrivains ? Heyne a bien pu de nos jours écrire à la fois en français et en allemand, sans rien perdre de son originalité native ; mais ce qui, au lendemain de 1830, était possible au juif de

(1) Voici au reste quelques vers d'une poésie qu'il adressait en 1766, de Leipzig, à un de ses amis de Frankfort et qui permettront de juger de la manière dont Gœthe maniait notre langue à l'âge de 17 ans :

Müller ! je suis fâché de ce malicieux ;
Ce n'est plus cet ami si tendre en ses adieux,
Qui m'aimant autrefois relevait ma faiblesse,
Se joignit à ma joie et chassa ma tristesse;
Aujourd'hui tout changé, il rit de mes soupirs,
Et dans un noir chagrin fait changer mes plaisirs.
Le cruel ! il connaît mon cœur sensible et tendre,
Il connaît le repos qu'il y pourrait répandre,
Il sait bien qu'un ami, s'il ne peut nous aider,
Devrait en nous plaignant pourtant nous soulager, etc.

Otto Jahn : *Biographische Aufsætze*, 346.

Hambourg, ne l'était pas, en 1770, après la publication de la Dramaturgie, au disciple de Herder. Les critiques fondées que ce dernier avait adressées à notre langue, l'éloge juste et mérité qu'il avait fait de l'idiome national avaient tranché la question ; il n'était plus, après les *Fragments*, permis à un Allemand, excepté peut-être dans l'intimité, d'écrire en français. Gœthe y renonça désormais ; et c'est à l'influence de Herder, non aux raisons qu'il allègue, qu'il faut attribuer cette résolution.

L'explication qu'il a donnée de son divorce avec notre littérature, quoique plus vraie dans l'ensemble, n'est pas moins inexacte dans les détails ; j'avoue ne point savoir à quoi Gœthe fait allusion quand il parle du manque de goût dont on aurait alors d'après lui accusé les Allemands, et je comprends encore moins comment ce reproche, qui ne l'avait point empêché jusque-là d'imiter et d'étudier nos écrivains, l'en aurait détourné tout à coup. Quant à l'admiration avec laquelle il parle de Voltaire, c'est celle de son âge mûr, non de sa jeunesse, et l'on verra combien elle contraste avec le mépris réel qu'il professait alors pour le poëte philosophe et pour tous nos écrivains. Ce mépris, c'est de Herder encore qu'il le tenait. Gœthe avait grandi au milieu des admirateurs et des partisans de l'école classique ; c'en étaient les représentants, non les auteurs du XVI[e] siècle, qu'il avait étudiés et pris à ses débuts pour modèles. Cet état de choses ne changea point pendant son séjour à Leipzig. Gellert, son maître, qu'il devait traiter si sévèrement dans les *Annonces de Frankfort*, et F. Weisse qu'il imita dans ses lieds, étaient des adeptes de notre littérature poétique, et comme eux il continua de s'en inspirer. Les *Complices* et le *Caprice de l'amant* en font foi. Il alla plus loin; on le voit s'essayer à traduire Molière (1), comme si ce n'eût pas été assez pour lui d'avoir cherché à l'imiter. Mais si tout cela était possible tant que Gœthe était resté étranger au nou-

1) Fragment du Menteur. — Schœll, *id*, 10.

veau mouvement littéraire; du jour qu'il y fut initié, il en devait être tout autrement. L'étude que fit le jeune poëte à Frankfort du Laocoon, dont il blâmait toutefois, comme son maître dans la première Silve, la rigueur excessive (1), prépara sans doute la révolution qui se fit alors dans sa manière de voir; le commerce de Herder l'acheva.

Nous avons vu le critique quitter Riga et venir en France pour achever de se former et mûrir les grands projets qu'il méditait. Mais ce voyage ne devait pas réconcilier avec notre civilisation le disciple de Hamann et de Lessing; parti plein de préjugés, il revint plein de mépris, sinon de haine, pour nous, en particulier pour notre littérature classique. Il l'enveloppe, comme Lessing, tout entière dans une même condamnation, confondant dans son dédain nos grands écrivains du XVII[e] siècle et leurs faibles imitateurs du XVIII[e]. « J'ai cherché dans les pièces françaises, écrivait-il pendant son séjour à Paris (2), le monde, le siècle, la nation, et n'ai trouvé que le peuple français. Dans Sémiramis, Tancrède, Zaïre, les Horaces, Tell, où voit-on un monde assyrien, chevaleresque, turc, romain ou suisse? Des différences pour les yeux, rien pour l'esprit dans l'impression totale!... Zaïre est chrétienne, et je ne connais pas de pièce qui soit moins chrétienne. Un nom malheureux, une religion inconsciente viennent troubler l'amour le plus doux et rendre malheureuses les âmes les plus nobles... Tancrède est une œuvre de chevalerie, mais est-ce de la vraie chevalerie que de sacrifier sa bien-aimée à son père?... Et Sémiramis! Là tout est luxe, pompe pour les yeux; rien pour l'âme que la reconnaissance au quatrième acte..... La tragédie, dit-il plus loin, n'est pas faite pour la France, tout y est nature étrangère, scènes étrangères, passions étrangères, monde étranger. La tragédie n'est même pas faite pour

(1) Schœll, *id.*, 108.

(2) *Bemerkungen über das französische Theater*, 1769. — *Lebensb.*, V, 428.

des monarchies comme la France ; on n'y a que l'apparence de l'amour, du sentiment, de la passion. La tragédie est encore moins faite pour la langue française qui n'a qu'inversions (!), compliments ingénieux, jargon d'idées abstraites, philosophie sur la passion, mais non la passion. »

Dans un discours sur Shakspeare publié en 1773, mais dont l'inspiration première remonte à cette époque, et où par conséquent on retrouve comme un écho de ses entretiens avec Gœthe, Herder accentue encore cette critique de notre littérature, blâme d'autant plus frappant qu'on trouve à côté l'éloge le plus enthousiaste du théâtre anglais. Faisant ressortir, non sans raison, tout ce qui sépare la tragédie française du drame grec, il se demande ce qui fait le caractère de notre scène, et cette fois il s'attaque indifféremment à tous nos tragiques. « Croit-on donc, remarque-t-il (1), que les héros du grand Corneille soient des héros romains ou français ? Héros faits à l'image de l'Espagnol Sénèque, héros galants, bravement aventureux, magnanimes, amoureux, cruels ; — ainsi de pures fictions dramatiques, qu'on traiterait de folies hors du théâtre, et déjà, à moitié du moins, aussi étrangères pour la France d'alors qu'elles le sont dans presque toutes les pièces si complètement aujourd'hui : voilà ce qu'ils sont. Racine, poursuit-il, parle la langue du sentiment, — et sans doute, comme il semble convenu de le dire, il n'y a rien au-dessus de lui ; — mais hors de son théâtre aussi, je voudrais bien savoir où l'on entend de tels sentiments ; ce sont des portraits du sentiment faits de troisième main ; jamais ou rarement ces mouvements primitifs, immédiats et sans fard de l'âme cherchant et trouvant à s'exprimer. Le vers de Voltaire, dit-il encore, avec sa coupe, sa richesse de pensées et d'images, son éclat, son esprit et sa philosophie, n'est-ce pas vraiment un beau vers ? Sans doute, le plus beau même qu'on puisse peut-être imaginer, et si j'étais Français, je désespérerais de faire

(1) *Zur Lit. und Kunst*, XX, 280. — Voir pl. loin, ch. V.

un seul vers après Voltaire, — mais beau ou non, ce n'est pas un vers tragique fait pour l'action, le langage, les mœurs, les passions, le but d'un drame, — autre que le drame français, — éternelle chrie d'école, mensonge, galimathias! Et dans quel but? Afin de faire débiter à de beaux messieurs et à de belles dames de beaux discours, la plus belle et la plus utile philosophie mise en beaux vers! de les réunir dans une action qui fournisse une apparence de représentation et attire ainsi l'attention...Tout cela peut servir le mieux du monde d'exercice de lecture, de diction, d'attitude et de bienséance; tout cela peut fournir un tableau de mœurs bonnes ou héroïques, et enfin composer même toute une académie de sagesse et de décence nationale dans la vie et dans la mort! Œuvre belle, civilisatrice, instructive, excellente, sans doute, mais qui n'a rien du théâtre grec. »

Tel était le langage que l'ancien élève de Gellert, l'imitateur de Weisse et de nos classiques, entendait tenir à son nouveau maître; on comprend quelle révolution profonde il dut produire dans ses idées. Un théâtre qu'il admirait naguère avec presque tous ses contemporains, rabaissé ainsi au rang de stérile exercice d'école; nos tragiques transformés en beaux esprits ou en rhéteurs, tandis que Shakspeare était représenté comme le poëte de la vie et du sentiment! Gœthe ne pouvait plus hésiter pour savoir où il devait chercher ses modèles : à partir de ce moment son choix fut fait et, il l'a dit lui-même, sa rupture consommée avec la tragédie classique (1).

Mais la critique de Herder ne s'attaquait pas seulement à notre théâtre; dans un passage curieux de son Journal, on le voit condamner l'esprit même et contester l'originalité de notre littérature classique tout entière (2). L'Italie et l'Espa-

(1) Voir, ch. V, son discours sur Shakspeare.
(2) *Lebensb.*, V, 261-263.

gne, dit-il, ont servi de modèles à nos grands écrivains; Corneille et Molière y ont puisé largement; le Télémaque lui-même est un poëme moitié latin et moitié italien dans ses descriptions.« Les principaux arts ont été inventés ou réinventés par les Italiens : qu'ont fait les Français? Rien qu'y ajouter ce qu'on appelle goût. » Plus froids dans leur manière de penser et dans leur langage, ils tempérèrent l'imagination trop ardente des Espagnols et des Italiens; ils adoucirent ce qu'il y avait de trop enflammé dans l'amour méridional; mais en même temps ce qu'il y avait de supérieur, de véritablement délicat, d'émouvant, a disparu; à la place on n'a eu qu'une froide galanterie. Ainsi le goût a répandu sur les œuvres de l'imagination quelque chose de la saine raison, il les a aussi refroidies, il a glacé les passions et a été uniquement en littérature, dit en terminant Herder, ce que, suivant Montesquieu, l'honneur politique est dans l'Etat.

Si le critique jugeait si sévèrement notre grand siècle littéraire, on sent qu'il devait être encore plus dédaigneux pour le suivant. « Le temps de la littérature française est fait, dit-il dans un autre passage de son Journal (1), le siècle de Louis XIV est passé; les Montesquieu, les d'Alembert, les Voltaire, les Rousseau aussi sont passés; on réside sur des ruines. Que signifient les chantres d'héroïdes, les auteurs de petites comédies, les faiseurs de couplets d'aujourd'hui? Le goût pour les Encyclopédies, les dictionnaires, les extraits, les analyses d'ouvrages, montrent le manque d'œuvres originales... » Et, rappelant la faveur dont commençait à jouir en France la littérature étrangère, Herder y voyait un signe de pauvreté et d'abaissement de la nation. « Marmontel, Arnaud, La Harpe, ajoutait-il, sont comme un regain, une repousse d'automne, la grande moisson est finie. » L'âge littéraire de la France était passé; à notre littérature « vieillie et distin-

(1) *Lebensb.*, V, 260.

guée, »suivant l'expression de Gœthe, en devait succéder une autre plus jeune, plus simple, plus amie de la nature; disciple fidèle de Herder, le jeune poëte se préparait en ce moment même à en fonder l'ère nouvelle dans sa patrie.

III.

Si Gœthe eut les prémices des enseignements de Herder, si plus que personne il en a profité, il ne fut pas, même avant que le critique eût répandu ses doctrines dans le public, le seul à les connaître; elles furent aussi le partage des membres de la *Société des Belles Lettres*, fondée vers cette époque à Strasbourg, et dont il fit partie lui-même avec son maître (1). Gœthe s'était fait admettre à une compagnie de table, composée en grande partie d'étudiants allemands; le greffier Salzmann, Français de naissance et d'éducation, mais nature germanique, y présidait. Esprit curieux et cultivé, étranger à aucune question d'art ou de littérature, il était l'âme de la société littéraire de Strasbourg qu'il avait fondée. Cette association était un lien naturel entre les jeunes Allemands qui étudiaient à l'Université, et ils tenaient à en faire partie. Outre Gœthe et Herder qui en furent les membres les plus illustres, elle eut alors la bonne fortune d'en compter plusieurs qui se sont fait depuis un nom dans les lettres. Le plus connu est Jung, surnommé Stilling (2). Fils d'un pauvre charbonnier, tour à tour tailleur et maître d'école, Jung, après avoir seul et sans secours acquis, au milieu d'une jeunesse pénible, des connaissances scientifiques étendues, résolut de se faire médecin. Il vint à Strasbourg, vers la fin de l'été 1770, achever

(1) Cf. A. Stœber, *Der Aktuar Salzmann*, in-8, 1856, p. 20. — J. Leyser, *Gœthe zu Strassburg*, in-8, Neustadt, 1871, p. 21.

(2) Né en 1740 à Gründ dans le duché de Nassau. Jung a, sur le conseil de Gœthe, écrit lui-même sa biographie : *Joh. Heinr. Jungs Lebensgeschichte*, in-18. Stuttg., 1858.

ses études. Il avait alors trente ans, mais il avait conservé toute la simplicité de ses premières années et une naïveté antique qui charma Gœthe. Ce qui le séduisit encore dans le pauvre étudiant, c'était « cette croyance au merveilleux qui lui allait si bien, » cette nature enthousiaste et mystique, qui pouvait rappeler au jeune poëte plus d'un souvenir et d'une amitié d'enfance. Au milieu du scepticisme régnant, le piétisme semblait reprendre une vie nouvelle ; l'illuminisme venait de naître. Stilling en fut un des représentants les plus célèbres. Tout semblait le prédestiner à jouer ce rôle : un de ses oncles avait cherché la quadrature du cercle, son grand-père paternel était alchimiste, son grand-père maternel avait des visions ; pour lui, atteint de la nostalgie du ciel (1), égaré sur terre pour y préparer l'avénement du « règne des Mille ans, » il se croyait l'objet particulier de la protection incessante et des soins de la Providence. Tel était le commensal de Gœthe.

Lenz, le plus connu après Stilling, forme avec lui le contraste le plus complet (2). Envoyé à Kœnigsberg pour étudier la théologie, il l'abandonna bientôt pour se livrer à la littérature. A seize ans il avait déjà fait un drame de circonstance, *Le fiancé blessé;* trois ans plus tard (1760), il écrivait les *Landplagen* (les Fléaux), poésie didactique dans le goût de Thomson et de Pope. Chargé peu après d'accompagner en voyage les deux fils d'un gentilhomme livonien, Lenz se rendit d'abord à Berlin, où il fit la connaissance de Nicolai et de Ramler ; puis, traversant l'Allemagne, il poussa jusqu'à Strasbourg. Il arriva dans le courant de l'été 1771, probablement après le départ de Herder. Nature étrange et fantasque, qui offrait le mélange le plus singulier de grandeur et de faiblesse, de vanité et de vrai mérite, d'un goût sûr et d'une imagination bizarre, Lenz s'attacha aussitôt à

(1) « Selig sind die das Heimweh haben, denn sie sollen nach Hause kommen. »

(2) Né en 1750 à Sesswegen en Livonie.

Gœthe, dont il devint non-seulement l'admirateur, mais le disciple et le Sosie.

Tels furent à cette époque les membres les plus célèbres de la société des Belles Lettres de Strasbourg ; à côté, mais bien au-dessous, on peut encore placer Wagner (1), que Gœthe a puni d'un plagiat, dont il s'était rendu coupable envers lui, en en faisant le *famulus* de Faust, et le jeune théologien Lerse, le confident et l'ami de cœur du poëte, qui en a immortalisé le souvenir dans Gœtz de Berlichingen. Ce furent là, avec quelques autres plus obscurs, les premiers adeptes de Herder ; ce fut parmi eux qu'il répandit l'esprit nouveau qu'il venait annoncer. Tous les sujets étaient abordés dans la société jeune et enthousiaste qu'ils formaient, et il semble que ce fut dans son sein que Jung trouva des auditeurs pour le cours de philosophie qu'il fit, non sans succès, pendant son séjour à Strasbourg. Toutefois si les questions les plus hautes étaient ainsi agitées dans ces réunions savantes, la joie non plus n'en était pas bannie, même quand on se réunissait chez Herder ; et, tout en exposant ses idées sur la nature de la poésie et les destinées de l'humanité, le jeune pasteur ne dédaignait pas un verre de *bischoff*, sa boisson favorite (2). Mais le plaisir suprême de ces fils de la nature était de se rendre sur la plate-forme de la cathédrale, et là, en vidant leurs verres, de saluer le soleil couchant et les beautés romantiques des riches campagnes de l'Alsace, qui se déroulaient à leurs yeux.

Le départ de Herder ne mit pas fin à ces réunions ; et son esprit continua d'y présider. Gœthe d'ailleurs le remplaçait. « Depuis que vous n'êtes plus ici, je suis son saint, » lui écrivait-il, en lui donnant des nouvelles de Jung. Initié aux théories de son maître, le jeune poëte allait à son tour les

(1) Né en 1747 à Strasbourg.
(2) *Lebensb.*, VI, 268.

répandre. Ce fut lui qui introduisit Lenz et Stilling dans le monde de Rousseau, d'Ossian et de Shakespeare, que Herder lui avait révélé ; mais il ne se borna pas à ce rôle d'éducateur ; désormais rendu à lui-même, il allait enfin rentrer pour toujours dans la littérature. C'est à cette époque que remonte la conception de Gœtz et du Faust ; c'est alors aussi qu'il se mit à rechercher avec ardeur les vieilles chansons et les légendes populaires de l'Alsace ; il s'avançait ainsi hardiment dans la voie que Herder avait ouverte devant lui, et dont rien désormais ne le détournera. Une passion nouvelle qu'il éprouva vint donner une force plus grande encore à l'inspiration poétique qui se réveillait en lui : ce fut son amour pour Frédérique Brion, la fille du pasteur de Sesenheim.

C'est dans *Poésie et Vérité* qu'il faut lire le récit de cet amour, non pas le premier, mais le plus vif peut-être que ressentit Gœthe. Tout semblait ici conspirer pour le séduire et l'enivrer. Parmi les ouvrages que Herder avait recommandés à l'étude et à l'admiration de son disciple, le *Vicaire de Wakefield* était au premier rang. Ce tableau d'événements bourgeois et de scènes de famille, qui rappelle par sa simplicité et sa piquante originalité la manière des peintres flamands, avait vivement frappé l'imagination du jeune poëte ; quelle surprise et quel attrait aussi ne dut-il pas éprouver en en voyant comme la réalisation dans la demeure du pasteur Brion ! Il n'était pas difficile de trouver plus d'un trait de ressemblance entre celui-ci et le docteur Primrose ; Frédérique représentait fort bien Sophie, comme sa sœur aînée, Olivia ; et, quand, le soir du premier jour que Gœthe passa à Sesenheim, il vit revenir le fils de la maison, il put s'imaginer sans trop de peine que c'était Moïse lui-même qui faisait son entrée. A ce charme des souvenirs s'ajoutait le charme non moins grand que devait offrir au disciple de Rousseau la vie champêtre et calme de cette famille restée fidèle aux usages de la vieille Alsace. C'était la nature même

qu'il prenait sur le fait, c'était elle encore qu'il retrouvait dans les lieds populaires que chantait Frédérique.

Mais si Gœthe se trouvait ainsi non moins pris par l'imagination que par le cœur, il devait fatalement arriver que le jour où son imagination cesserait d'être séduite, les droits de son cœur seraient oubliés et méconnus. D'ailleurs on se représente difficilement cette nature ardente, ce jeune homme insouciant et léger, auquel ses amis avaient donné le surnom caractéristique d'*oiseau bleu*, retenu par des liens durables ; on ne conçoit guère mieux comment ce fils de patricien eût pu unir pour toujours son sort à une simple paysanne alsacienne. Mais si l'amour de Gœthe pour Frédérique, éprouvé déjà lors d'un séjour qu'elle fit à Strasbourg, ne devait pas survivre à son départ pour Frankfort, il n'en fait pas moins époque dans la vie du poëte. C'est cette passion qui réveilla d'abord sa muse comme assoupie depuis son retour de Leipzig, et les lieds qu'elle lui inspira sont au nombre des plus belles productions de sa lyre. Si Gœthe n'a pas encore toujours réussi à s'affranchir d'une expression trop personnelle et à s'élever à une conception générale et vraiment humaine, on retrouve partout dans ces poëmes charmants cette fraîcheur de pensée, cette profondeur de sentiment unis à cette simplicité de ton et de style, véritable caractère de la chanson populaire, et qu'il semble lui avoir dérobé (1).

Cependant le père du jeune poëte, encore qu'il n'eût jamais vu avec déplaisir son goût pour la littérature, entendait bien que son fils n'oubliât pas entièrement le droit. Il fallait se soumettre ; et ce fut au milieu des joies et des tristesses que lui causait son amour pour Frédérique que Gœthe écrivit sa thèse ; mais elle ne l'arracha pourtant point à ses études de prédilection. Parmi les écrivains français, il y en avait deux que Herder avait épargnés de la proscription dans laquelle son

(1) Voir surtout les lieds « *Kleine Blumen, Kleine Blætter* », et « *Mir schlug das Herz, geschwind zu Pferde.* »

impitoyable critique avait enveloppé notre littérature, et dont il s'était même inspiré plus d'une fois : Diderot et Rousseau ; le premier parce qu'il était pour lui, comme il l'avait été pour Lessing, un auxiliaire dans sa lutte contre le classicisme, le second parce qu'il rappelait les contemporains à la vérité et à l'indépendance méconnue de la nature. Gœthe ne pouvait manquer de les étudier, surtout le second, à son tour. Les Éphémérides renferment, preuve irrécusable de ce fait, trois passages de Rousseau (1). Le premier, tiré de la lettre à M. de Beaumont, et où le philosophe combat la doctrine du péché originel, fait penser à la *Lettre d'un pasteur*, conçue précisément à cette époque, et dans laquelle Gœthe met en doute le même dogme. Les idées de tolérance religieuse proclamées dans cet écrit humoristique sont bien celles d'un admirateur de Rousseau, et rappellent aussi par plus d'un trait la profession de foi du vicaire savoyard. Si la lettre d'un pasteur est ainsi sortie de la lecture de l'Emile, le sujet de sa thèse fut évidemment suggéré à Gœthe par l'étude du Contrat social.

Frappé des troubles qu'a trop souvent amenés dans l'État la compétition des pouvoirs civils et religieux, Rousseau s'était efforcé de les atténuer, sinon de les supprimer, en établissant une espèce de religion d'État, véritable théisme, fondé sur ce qu'il appelait le « droit divin naturel » et les vrais dogmes de l'évangile. « Il y a, dit-il (2), une profession de foi purement civile, dont il appartient au souverain de fixer les articles, non pas précisément comme dogmes de religion, mais comme sentiments de sociabilité, sans lesquels il est impossible d'être bon citoyen ni sujet fidèle. » Chose qui peut étonner, mais qui prouve à quel point il était pénétré des idées de Rousseau, c'est ce point de droit ecclésiastique que Gœthe se proposa de développer et de mettre en lumière

(1) Schœll, *Briefe und Aufsætze*, 96.
(2) *Contrat social*, liv. IV, ch. 8.

dans sa thèse, en s'appuyant à la fois, dit-il, sur la raison et sur l'histoire. Le sujet était difficile, mais moins nouveau que Gœthe, oubliant sans doute où il l'avait puisé, ne paraît le supposer, et l'on comprend que le doyen de la Faculté put être surpris d'un pareil choix. Il ne refusa pas cependant le travail du téméraire juriste, il se borna à le dispenser de le faire imprimer. Le père de Gœthe devait être moins scrupuleux, et il se fit lui-même l'éditeur de cette œuvre plus hardie qu'originale. Une fois licencié en droit, la présence de Gœthe à Strasbourg, où rien ne le retenait plus, était désormais inutile, il retourna à Frankfort. Fortifié par les études diverses qu'il avait entreprises depuis dix-huit mois, délivré de l'incertitude funeste qui avait jusque là arrêté l'essor de sa pensée, une vie nouvelle allait commencer pour lui, et le moment était proche où il devait prendre place parmi les premiers écrivains du jour, et contribuer à son tour par sa critique et par des œuvres originales au complet affranchissement de la littérature allemande.

CHAPITRE III.

HERDER A BUKEBOURG.

Le comte et la comtesse de Schaumbourg-Lippe. — Rentrée de Herder à la Bibliothèque universelle.—Mémoire sur l'origine du langage. Reprise des relations avec Hamann.

Herder avait quitté Strasbourg le 11 avril 1771 ; il dut s'éloigner sans regret d'une ville où il ne s'était jamais plu; d'ailleurs ce départ allait, au moins pour quelques jours, le réunir à sa fiancée et à ses amis de Darmstadt. Cependant ce moment si ardemment désiré ne répondit point à son attente. Eprouva-t-il quelque chose du désenchantement que fait ressentir un bonheur longtemps espéré, mais que la réalité nous montre moins grand que nous ne l'avions imaginé? Cela est

possible ; mais une cause tout autre aussi contribua à remplir d'amertume des heures qui n'auraient dû servir, il semble, qu'à le consoler et à le réjouir. La sentimentalité régnait dans la société à laquelle appartenait Caroline Flachsland (1) ; admirateur d'Ossian et de Klopstock, non moins que de Rousseau, Herder ne pouvait passer pour insensible ; mais pour plaire à Darmstadt, dans le cercle où vivait sa fiancée, il fallait être sentimental, et parce qu'il ne l'était pas, il passa pour froid et peut-être pour indifférent. L'année précédente, le beau-frère de Caroline Flachsland, Hesse avait déjà mis en doute la sincérité de Herder, cette fois ce fut un ami de la famille, Leuchsenring, qui se chargea de l'accuser et de le mettre en suspicion auprès de sa fiancée.

Herder avait fait à Leyde, pendant son voyage en Hollande, la connaissance de Leuchsenring, qui accompagnait alors en qualité de précepteur un prince de la maison de Hesse (1). Ils n'avaient eu toutefois que des relations sans importance, et leur différence de caractère et d'opinion n'en aurait peut-être pas permis de plus suivies. Leuchsenring ne s'attendait pas moins à ce que Herder le reçût avec les démonstrations qu'eût pu seule réclamer la plus vieille amitié. Mais il ne

(1) On verra plus loin (ch. IV) un exemple curieux de l'exagération dans l'amitié qu'on montrait parfois à Darmstadt. La liaison formée l'année suivante par Caroline avec M[lle] Ziegler fournit un autre exemple non moins frappant de la sentimentalité qui régnait dans les relations les plus simples. « Que ne m'avez-vous vue, écrit Caroline à Herder le 6 février 1772, il y a quinze jours former avec une jeune fille de mon âge au milieu de nos embrassements et de nos larmes le lien de la plus belle amitié! C'est le cœur le plus noble et le plus beau que j'aie jamais vu ; c'est le premier auquel je me donne de toute mon âme..... Le jour de ma naissance elle m'a donné comme symbole de notre amitié un cœur bleu pendu à un ruban blanc, emblème d'innocence. Nous avions fait quelques jours auparavant connaissance dons la chambre de Merck... Nous nous sommes embrassées comme deux enfants qui ne se sont pas vus depuis longtemps... C'est une jeune fille douce et enthousiaste ; elle a creusé sa tombe dans son jardin, et a un petit agneau qui mange et boit avec elle. »

trouva pas dans « ses embrassements la chaleur qu'il avait espérée, » et « s'aperçut qu'il s'était trompé dans l'idéal qu'il s'était fait » du jeune écrivain (1). Cette circonstance qui fait peut-être l'éloge de Herder devait indisposer à jamais Leuchsenring contre lui. Nature brouillonne et tracassière, intrigant et indiscret, sans le moindre sentiment de la réalité, ce « fantôme d'humanité » savait au besoin se faire le confident et le conseiller des femmes qui l'entouraient, et auxquelles il plaisait par sa fade galanterie et sa « sentimentalité maladive » (2). C'est ainsi qu'il était parvenu à gagner la confiance de Caroline Flachsland. Mécontent de Herder, il ne craignit point de faire partager son déplaisir et ses soupçons à sa fiancée, et jeta sur leur courte réunion un voile de tristesse et de chagrin, qui même après son départ « fit verser bien des larmes » à Herder(3). Cette douleur toutefois ne devait être que passagère; mais elle le préparait mal à supporter les premiers ennuis de son installation à Bukebourg.

Avant de s'y rendre, il s'arrêta à Frankfort dans la maison de Gœthe, qui allait devenir pour quelque temps le rendez-vous de tout ce qu'il y avait alors d'illustre dans les lettres. En l'absence du poëte, il fut reçu par sa mère, qu'il séduisit par le charme de sa conversation et par son éloquence; et longtemps après Mme Gœthe avait coutume de répéter que Herder était le seul homme qui lui en eût imposé. Le souvenir du jeune écrivain offrait un point naturel de rapprochement, et l'admiration qu'il inspirait en particulier à sa sœur la porta à révéler à Herder l'existence de ses premiers essais. Gœthe n'en avait point parlé à son ami, et, par une discrétion exagérée, sa sœur, qui l'apprit sans doute alors, ne voulut point,

(1) *Nachlass*, III, 26, 32, 181.

(2) Le caractère de Leuchsenring inspira dès le premier jour à Herder une aversion qui ne devait que grandir : « Leuchsenring, écrit-il à sa fiancée le 1er mai 1772, semble en voyageant et en changeant de lieu devenir toujours plus fou : gardez-vous de ce rêveur. » *Nachlass*, III, 206.

(3) *Nachlass*, III, 28.

malgré la demande qu'il en fit, montrer à Herder ces prémices d'un talent naissant, qui lui auraient ouvert « l'histoire de l'âme » de son disciple et fait connaître « l'étrange point de vue d'où, suivant l'expression du jeune poëte, il jugeait le monde, » avant son arrivée à Strasbourg (1).

Enfin le 28 avril Herder arriva à Bukebourg. Il y était attendu avec un mélange de curiosité et d'effroi. Si le comte, en effet, espérait trouver en lui un digne successeur d'Abbt, les officiers de sa cour et les habitants de Bukebourg, en garde contre les savants, ne voyaient pas arriver sans appréhension un homme dont la renommée remplissait déjà l'Allemagne; le clergé du comté surtout ne pouvait accueillir qu'avec crainte un collaborateur et un chef, accusé dès Riga de socinianisme, un « théologien libertin, » comme Herder s'appelle lui-même, dont la hardiesse d'opinions était notoire pour tout le monde (2). Les difficultés d'une pareille situation parurent même s'accroître d'abord; une circonstance en apparence indifférente en fut cause. Herder était arrivé à sept heures du soir, en compagnie de Westfeld, membre de la Cour des comptes, en même temps que directeur de la police et secrétaire particulier du comte, qui l'avait envoyé au devant de son nouvel aumônier. A pareille heure celui-ci ne croyait plus avoir à se présenter devant son protecteur, quand tout à coup il reçut l'invitation de se rendre au château. Surpris à cette nouvelle, il eut le tort de vouloir ne se présenter que rasé et coiffé, selon la mode du temps, préparatifs qui ne lui permirent d'arriver qu'à neuf heures. Le comte, accoutumé à l'exactitude de l'obéissance militaire, fut mécontent d'un pareil retard. Il fit à Herder un froid accueil, et l'impres-

(1) *Nachlass*, I, 33.

(2) *Erinner.*, II, 24. — « Auch können Sie denken dass der theologische *Libertin* weg sei. » *Merck's Briefe*, oct. 1772, I, 35. — Inutile de remarquer que le mot libertin est pris ici dans le sens de notre langue du XVIIe siècle.

sion désagréable qu'il retira de cette première entrevue ne paraît s'être jamais effacée de son esprit (1).

L'auteur des *Souvenirs*, auquel j'emprunte ce récit, a raison ; mais il semble aussi attacher à un événement bien insignifiant une importance exagérée, quand il lui attribue l'éloignement du comte pour Herder ; il faut chercher à ce sentiment une cause plus haute, et c'est dans la différence même de leurs caractères et de leur nature qu'on peut la trouver. On doit avouer aussi qu'il eût été difficile d'en rencontrer de plus opposés. Herder, alors âgé de 27 ans, était dans toute la force de l'âge et dans l'ardeur de la jeunesse ; vif, plein de feu, d'une humeur enjouée, mêlée toutefois de mélancolie et de je ne sais quoi de timide et de réservé, qu'il avait conservé de sa première éducation, sans prétention comme sans servilité, pénétré de sa valeur, quoique sans vanité, sa nature délicate et sensible faisait, avec le caractère roide et positif du comte, un contraste frappant, que la différence d'âge augmentait encore. Wilhelm de Schaumbourg-Lippe avait alors 47 ans, mais les événements extraordinaires qui avaient rempli son existence le faisaient paraître bien plus âgé. D'un extérieur grave et imposant, taciturne et digne, réfléchi et plein d'amour-propre, sa figure longue et maigre, son air fier et viril, trahissaient déjà sa naissance et son éducation étrangère. D'origine anglaise par sa mère, fille naturelle de Georges I, il avait passé ses premières années en Angleterre, où il était né, et les impressions qu'il y reçut avaient laissé en lui une trace profonde que n'avaient pu effacer les nombreuses péripéties d'une existence agitée. Rien n'avait été négligé pour lui donner une éducation brillante : mathématiques, physique, histoire, art militaire, lui étaient également familiers ; il s'exprimait avec la même facilité en anglais, en français, en italien et même en portugais ; c'était l'allemand qu'il savait le moins ; et, bien que dans les dernières années de sa

(1) *Erinner.*, I, 179.

vie, surtout depuis qu'il eut fait la connaissance d'Abbt, il en eût fait une étude toute spéciale, il ne le parla jamais correctement (1). Comme tous les jeunes anglais de haute naissance, le comte Wilhelm avait beaucoup voyagé. Après avoir achevé ses études à Genève, il avait visité l'Italie, l'Autriche, la Hongrie et avait poussé jusqu'en Turquie. Ce fut peut-être dans ces voyages qu'il puisa son goût pour la peinture et pour la musique; cependant il parut y chercher plus l'attrait du plaisir que celui de l'étude. La mort de son frère aîné vint changer son existence (2).

Jusque-là le comte Wilhelm avait mené la vie d'un cadet de fortune tout au plus destiné au métier des armes. Cette mort lui offrait la perspective de gouverner à son tour, et son père le rappela aussitôt pour le préparer au nouveau rôle qu'il était appelé à jouer. Le comte régnant pouvait passer pour le modèle de ces petits princes, formés à l'école de Louis XIV, tels que l'Allemagne en vit un si grand nombre pendant les deux premiers tiers du siècle dernier. Prodigue et dépensier, mauvais mari et père indifférent, il joignait à l'amour du luxe celui des plaisirs, et avait épuisé le pays pour subvenir à ses folles dépenses. Séparé de sa seconde femme, princesse de la maison de Nassau-Siegen, il vivait avec une comtesse de Bentink, aventurière rusée et habile, qui remplissait la cour de ses intrigues. Tel était le milieu où se trouva tout à coup transporté le futur souverain de Bukebourg. Entre une marâtre fière et irritée, une maîtresse astucieuse et toute puissante, et un père faible, il sentit qu'il n'avait qu'à s'effacer et à attendre les événements. Mais, on n'en peut douter, ces années de réflexion et de retraite forcée influèrent puissamment sur sa manière de voir et sur sa conduite future.

La mort de son père qu'il perdit à l'âge de 24 ans, en l'appelant au pouvoir, lui permit de donner cours aux projets

(1) *Erinner.*, I, 180.
(2) *Erinner.*, II, 8.

qu'il avait formés en silence. Bukebourg fut bouleversé. La princesse mère quitta la cour pour se retirer dans son domaine de Stadthagen ; la comtesse de Bentink retourna dans son pays. Aussi ami de la simplicité que son père l'était du faste, le jeune comte sembla prendre à cœur de détruire ce qu'avait fait son prédécesseur ; les constructions dispendieuses qu'il avait élevées à grands frais furent abattues, ses jardins magnifiques dévastés, ses meubles somptueux vendus et dispersés, le nombreux personnel de ses domestiques renvoyé. Un nouvel état de choses commença, mais sans être de beaucoup préférable à l'ancien. Si le comte Wilhelm ne sacrifia pas les intérêts du pays à ses plaisirs, il les oublia pour s'abandonner tout entier à la passion que lui inspirait l'art de la guerre. Depuis le commencement du siècle le militarisme avait pris un développement immense en Allemagne ; le grand électeur avait donné l'exemple, Frédéric I[er] suivit, et les guerres de Frédéric II venaient de consacrer un état de choses, qu'il devait nous être donné de voir arriver à son dernier période de perfectionnement et de danger. Ambitieux autant qu'esprit aventureux, le comte Wilhelm se laissa éblouir par une gloire que l'exiguité de ses États semblait lui interdire, et sans se laisser arrêter par les difficultés de toute nature qu'il devait rencontrer, il n'eut point de repos qu'il n'eût fait de son pays un état militaire. Des forteresses furent bâties, des manufactures d'armes établies, une école de cadets et une école militaire fondées. Le petit comté de Bukebourg, épuisé déjà par les folles dépenses de son dernier souverain, fut bientôt complètement ruiné ; toute industrie y périt; mais il eut le bonheur d'avoir un soldat par seize habitants et une armée qui défia, sinon par le nombre, du moins par son organisation, celle des pays voisins (1). Le comte avait atteint son but; il avait des troupes à lui et du courage personnel; il pouvait jouer le rôle de condottière dans les

(1) *Erinner.*, I, 259 et II, 12.

guerres qui désolaient l'Allemagne; le Hanovre s'empressa d'acheter ses services, et il devint un instant généralissime dans l'armée des alliés. C'était à l'époque de la guerre de Sept Ans ; il s'y fit remarquer non moins par l'étrangeté de sa conduite que par sa bravoure. Cependant son mérite incontestable avait appelé sur lui l'attention; et, quand l'Espagne déclara la guerre au Portugal, l'Angleterre envoya son ancien général organiser la défense de ce petit pays. Il réussit dans sa mission, et quelques années après il rentrait à Bukebourg, honoré et vieilli, sans être cependant beaucoup plus sage qu'à son départ, mais résolu à se consacrer tout entier désormais au gouvernement de ses États.

Peu après son retour il fit la connaissance d'Abbt, alors professeur de philosophie à Renteln. Le goût du comte pour les sciences, peut-être aussi le sentiment d'imitation qui poussait les princes allemands d'alors à s'entourer de savants à l'exemple de Frédéric, l'engagea à s'attacher un écrivain d'un mérite incontesté. Abbt n'aimait pas le professorat; il accepta une proposition qui l'en affranchissait, et bientôt il devint l'ami et le confident de son protecteur. Nature souple et flexible, il se plia sans peine aux désirs et aux exigences du comte ; et, sans chercher à le flatter, il sut lui plaire à la fois et se rendre nécessaire, et exerça sur lui une influence salutaire et considérable (1). Aussi sa mort arrivée l'année suivante causa-t-elle au comte une douleur extrême. Nous avons vu comment cet attachement du comte pour Abbt et sa mémoire attira son attention sur Herder qui venait d'en faire l'éloge, et lui inspira le désir de s'attacher un homme qui avait si bien compris son ancien ami; mais Herder pouvait bien succéder à Abbt, il ne devait ni ne pouvait le remplacer; sa nature était trop fière et indépendante pour se plier aux exigences qu'Abbt avait subies, son esprit trop vaste et trop juste pour ne pas être choqué du contraste et de l'opposition

(1) *Erinn.*, II, 18.

qui existaient entre les projets incessants du comte et les moyens d'exécution dont il disposait, et en faisaient dans la pratique de la vie un « véritable Don Quichotte » (1). Quel rapprochement d'ailleurs et quelle intimité réelle pouvait-il y avoir entre le jeune réformateur, qui aspirait à être un second Luther dans sa patrie (2), entre le promoteur hardi de tant d'idées nouvelles dans la littérature et l'esthétique et le despote d'un État ignoré, dont le plus grand soin, « le dada, » était l'inutile entretien de la forteresse de Wilhemstein, qu'il avait fait construire au milieu du lac de Steinhoder (3) ! Herder sentit dès le premier jour ce qu'il devait y avoir de faux dans la situation où il se trouvait ; mais lié envers le comte par la reconnaissance et les obligations qu'il lui avait (4), il lui fallait prendre patience et se résigner ; toutefois il songea peut-être dès lors aux moyens de quitter Bukebourg. L'absence complète de ressources intellectuelles et de relations agréables devait encore lui faire trouver plus pénible son séjour dans cette ville. La maison de Westfeld fut la seule où il eut le courage d'aller; partout ailleurs il n'avait rencontré que « têtes vides et dures dont il eût été impossible de faire jaillir une étincelle d'esprit, des femmes sans charmes, sans lecture et sans connaissances » (5). Heureusement il sut par l'étude, par des promenades à cheval qu'il affectionna toute sa vie, se consoler de l'ennui des premiers temps de son séjour à Bukebourg; pour y faire diversion, il résolut aussi de se con-

(1) Zimmermann, *Ueber die Einsamkeit*, ch. II.

(2) Cette ambition si clairement exprimée dans le Journal de son voyage poursuivait toujours Herder; dans une lettre à sa fiancée de 1772, il se compare indirectement au grand réformateur. « Luther, dit-il, se maria précisément dans les circonstances les plus fâcheuses de sa vie... Pardonnez-moi la comparaison ; je n'ai encore rien fait pour être digne de dénouer les cordons des souliers de ce grand homme, mais j'espère l'être un jour. » *Erinn.*, I, 238.

(3) *Erinn.*, I, 184.

(4) Le comte lui avait avancé l'argent de son voyage.

(5) *Nachlass*, III, 50. Lettre du 11 mai 1771.

sacrer tout entier aux fonctions de sa nouvelle charge, quiqu'il ne fût pas plus fait pour elle que « le nid de cigogne pour l'autel, » et il s'y livra même avec une ardeur plus grande que le comte n'eût, à ce qu'il semble, désiré, s'efforçant de faire sortir du triste état où il les avait trouvés écoles, églises, établissements de toute sorte (1).

Herder était premier pasteur de l'église principale de Bückebourg; mais, par suite de la longue vacance qui avait suivi la mort d'Abbt, sa paroisse ne se composait que de vingt personnes, dont la plupart encore s'étaient choisi un autre directeur. Ses occupations comme membre du consistoire n'étaient pas beaucoup plus étendues, mais elles étaient moins agréables et allaient moins à ses goûts. Herder se trouvait ainsi déçu dans ses espérances; son découragement fut d'abord extrême, et la froideur qui accueillit son sermon d'installation n'était pas faite pour le relever. Petit et grêle, il n'avait aucun des avantages extérieurs qui plaisent dans l'orateur; son débit, quoique plein de dignité, manquait peut-être aussi de vie, et sa voix faible et monotone pouvait bien lui permettre de briller dans un salon et d'être un lecteur agréable et attachant, mais dans un grand vaisseau elle devait produire peu d'effet (2). D'ailleurs la préoccupation naturelle qu'inspiraient à Herder les dispositions de son auditoire n'était pas faite pour le rendre éloquent. Depuis son arrivée il n'avait point cessé d'être l'objet de la curiosité indiscrète que rencontre dans une petite ville tout homme qui sort du commun. « Vous ne pouvez vous imaginer, écrit-il à sa fiancée (3), quelle figure j'ai faite quand mon digne collègue m'a introduit dans l'église... Si on y avait amené un éléphant, il n'y aurait pas

(1) *Erinn.*, I, 182 et 186. — *Merck's Briefe*, I, 38.

(2) *Erinn.*, II, 30, Cf. *Dicht. und Wahrheit*, l. X. — Cependant ces désavantages n'empêchèrent pas Herder d'avoir à l'occasion de grands succès de parole. Voir à ce sujet Werner, *Herder als Theologe*, 377.

(3) *Nachlass*, III, 29.

eu plus de bouches ouvertes, et il en est de même quand je fais un pas dans la rue. » Aussi tout lui faisait une loi de se tenir sur ses gardes, comme tout semblait d'abord empêcher toute union entre lui et son entourage. Cependant il sut triompher de ces difficultés, et, à la place de l'indifférence et de la défiance qu'il avait rencontrées à ses débuts, il ne tarda pas à trouver l'affection et les plus vives sympathies. Mais personne ne lui en témoigna plus que la comtesse Marie de Bukebourg.

Herder était resté longtemps sans aucun rapport avec la comtesse ; la réserve et la timidité qui lui étaient naturelles et qu'elle montrait en toutes choses, une pénible grossesse, ses couches, un voyage de trois mois qu'elle fit à cette époque, avaient empêché toute espèce de relation entre eux ; Herder pouvait même craindre de lui avoir déplu comme prédicateur, et le refus qu'elle avait fait un jour de recevoir sa visite était bien propre à confirmer ses soupçons (1). Quelle fut donc sa surprise, quand, à l'occasion du premier an 1772, il reçut une lettre dans laquelle, en lui envoyant suivant l'usage ses souhaits et un présent, la comtesse lui témoignait la reconnaissance que lui inspirait sa direction, et l'informait du bien qu'il avait déjà fait et de l'influence salutaire qu'il exerçait à Bukebourg (2)! Herder répondit aussitôt pour la remercier, et rendant confiance pour confiance, il profita de cette occasion pour mettre sa bienfaitrice au courant de tout ce qu'il y avait de précaire dans sa situation présente. Tel fut le commencement d'une correspondance suivie (3), qui dura jusqu'à la mort de la comtesse, et devait, en modifiant profondément la situation de Herder à Bukebourg, exercer

(1) *Erinn.*, I, 189.
(2) *Erinn.*, II, 65.
(3) Des extraits nombreux des lettres de la comtesse à Herder se trouvent dans le second volume des *Erinnerungen*, p. 65-130.

même sur sa manière de penser une influence considérable (1).

La comtesse Marie de Lippe-Bitterfeld formait avec son mari un contraste complet. Orpheline de mère dès sa naissance, elle avait passé ses premières années à Magdebourg, de là elle alla en Silésie chez sa sœur unique. Elle avait alors seize ans. Nature faible et tendre, l'éducation piétiste qu'elle y reçut accrut encore sa timidité native et sa sensibilité exaltée. Elle avait vingt-deux ans quand le comte résolut de l'épouser sur la vue de son portrait. Son frère s'empressa d'accepter une alliance brillante à tant d'égards et elle consentit, bien plus par obéissance pour la volonté de celui qu'elle regardait « comme un second père » que par inclination pour un prince plus âgé qu'elle de vingt ans et qu'elle n'avait jamais vu. Il n'est point surprenant dès lors que les nouveaux mariés restèrent tout d'abord presque étrangers l'un à l'autre. La connaissance que le comte venait de faire d'Abbt et l'arrivée du savant à Bukebourg contribuèrent encore à retarder tout rapprochement entre eux. Aussi froid et indifférent par nature aux charmes du beau sexe qu'ami des lettres et des sciences, le comte préférait les entretiens philosophiques d'Abbt au commerce de sa femme. Ainsi délaissée la jeune comtesse supporta avec résignation un oubli immérité, et attendit patiemment dans la solitude des jours meilleurs. La mort d'Abbt (nov. 1766) et la part qu'elle y prit amenèrent enfin entre elle et son mari un rapprochement que compléta la

(1) Depuis quinze jours je commence à vivre à Bukebourg, écrivait-il à sa fiancée le 24 janvier 1772, et tout paraît changé pour moi par le changement d'une seule âme. » (*Nachl.*, III, 174. — Cf., *Erinn.*, I, 188.) Quelques jours à peine auparavant il tenait un langage qui tenait du désespoir : « Ce lieu n'est pas pour moi (*Nachl.*, III, 176), cela est vrai, et qui l'a senti mieux que moi dès le premier instant ? En vérité, je n'ai rien à faire ici... Je suis (*id.*, 173) un fragment de rocher destiné à rouler à travers ce monde, comme dans une vallée sans fin... Qui puis-je, qui voudrais-je charger de moi ? »

naissance impatiemment attendue d'un premier enfant (1). Mais le bonheur que cet événement semblait lui assurer devait être de courte durée, sa fille mourut bientôt, et elle-même semblait déjà marquée pour une vie meilleure. Une pâleur extrême, répandue, comme un signe précurseur de sa fin prochaine, sur tous ses traits, donnait à sa physionomie une expression véritablement angélique de résignation et de douceur; et à son front haut, à son air plein de tristesse et de sérénité, à ses yeux bleus et languissants, à son nez bien proportionné, on eût dit une madone de Raphaël (2).

La connaissance d'une nature aussi élevée et délicate ne pouvait manquer de réagir sur Herder. Si sa haute raison servit à calmer les craintes et les scrupules religieux de l'âme timide et exaltée de la comtesse, si en devenant son consolateur dans « les heures d'angoisse et d'abattement, » il eut à réprimer plus d'une fois les écarts d'un cœur troublé par le piétisme (3), la patience inaltérable de la comtesse, sa résignation dans les épreuves de la vie, sa piété sincère et dégagée de tout intérêt humain, furent aussi pour lui un spectacle instructif et bienfaisant, et il s'établit bientôt, je ne dirai pas entre la pénitente et son directeur,—« ce nom odieux » ne fut jamais prononcé entre eux (4),—mais entre le « maître» et le

(1) Juin 1771. Toutefois le comte donna encore en cette circonstance une preuve manifeste de la bizarrerie de son caractère. Il désirait un garçon ; désagréablement surpris d'avoir une fille, il se retira dans sa chambre et y resta près d'un jour entier seul et sans voir personne.

(2) *Erinn.*, I, 190.

(3) V. *Erinn.*, II, 68, 71, 75, 78, 83, 85, 95, 97, 100, 124 et 125. « Croyez, mon digne maître, que vous avez puissamment contribué à me tranquilliser... Vous m'avez fait faire des réflexions qui ont dissipé le trouble de mon cœur » (*id.* 112).

(4) C'est le mot dont la comtesse se sert. « Parmi tous les titres insensés, celui de *directeur de conscience* me serait le plus insupportable ; c'est bien assez pour moi que de me diriger moi-même, » lui écrivait Herder (*id.* 119). —« Je n'essaie pas de répondre à votre excellente lettre, réplique la comtesse (*id.* 121) ; je ne vous remercie pas; l'un et l'autre me serait impossible; je me borne à dire les larmes aux yeux comme

disciple, comme un échange d'encouragements, de pensées, de sentiments et d'exemples, qui servit à leur amélioration mutuelle (1). La mort du frère de la comtesse, « son fidèle Jonathan, » vint encore accroître cette confiance réciproque. La résignation toute chrétienne dont elle fit preuve dans cette douloureuse circonstance pénétra Herder d'admiration, en lui montrant, sous son jour le plus beau, cette âme mystique et tendre; en même temps les consolations qu'il s'efforça de lui donner augmentèrent encore la reconnaissance toute filiale qu'elle ressentait pour lui et qu'elle conserva jusqu'à sa mort (2).

Un premier profit que Herder retira de ces relations fut plus d'égards et d'attentions de la part du comte. La comtesse n'avait eu rien de plus pressé que de lui faire connaître la situation pénible dans laquelle se trouvait Herder, et elle prépara ainsi entre le comte et son aumônier un rapprochement.

l'indigent à son bienfaiteur : Que Dieu récompense pour ses enseignements, ses encouragements, ses consolations, non pas le directeur de conscience — celui-là je ne le cherche pas, je n'en ai pas besoin, je n'en veux pas, un nom aussi *odieux* mon cœur ne vous le donne pas, — mais l'ami qui m'offre sa main sur cette mer orageuse, et que Dieu a envoyé pour être une bénédiction ici-bas. » 31 déc. 1774.

(1) Il semble que ce commerce intime ait influé jusque sur les croyances religieuses de Herder : c'est ce que paraît du moins indiquer le passage suivant d'une lettre à Merck (I, 35, oct. 1772) : « Croyez aussi que c'en est fait du théologien *libertin ;* toutefois, qu'il se soit transformé en un enthousiaste mystique, c'est ce que vous pressentiriez à peine. Mais l'âme rêve et naturellement bâtit d'autant plus volontiers des mondes étrangers qu'elle trouve moins de bonheur dans le monde présent. Le ciel et la cellule du solitaire vont toujours ensemble. »

(2) V. la lettre du 5 mai 1772. (*Erinn.*, II, 74). « Oui, digne maître, je dois à vos enseignements de n'avoir pas perdu courage dans les heures d'angoisse, mais d'avoir trouvé des consolations au milieu de la plus amère douleur, et d'avoir pu dire : ce que ton père veut est bien... Votre lettre, vos sermons de la semaine sainte ont tendu à mettre mon cœur en état de supporter ce coup... Votre sermon de dimanche a mis pour ainsi dire le sceau à ma résignation complète, et m'empêchera à l'avenir de laisser dans mon chagrin aller ma pensée jusqu'à oublier le Dieu de bonté en qui nous vivons et respirons. »

qui, sans être complet, fut suivi du moins de relations plus intimes. Malgré la différence de leur nature, tous deux d'ailleurs étaient faits pour s'estimer, et leurs goûts mêmes avaient trop de ressemblance pour qu'ils pussent rester toujours étrangers l'un à l'autre. Les connaissances variées et étendues du comte en histoire, dans la politique, la littérature, la philosophie, l'expérience qu'il avait acquise dans ses voyages, devaient rendre sa conversation instructive et précieuse pour Herder. Son goût pour les beaux-arts offrait un nouveau point de contact; il possédait quelques beaux tableaux et entretenait dans son château une chapelle dirigée par Bach lui-même. Cette dernière circonstance suggéra peut-être à Herder l'idée de composer les opéras et les quelques cantates écrits vers cette époque.

Parmi les drames de Shakspeare, un de ceux qui l'avaient le plus séduit était le Jules César; il y revient à plusieurs reprises dans sa correspondance; Caroline Flachsland le lut à sa recommendation (1); pour lui, non content de l'admirer, il résolut de l'imiter ou plutôt de s'en inspirer. Frappé surtout du caractère de Brutus, dont l'enthousiasme républicain devait plaire à un disciple de Rousseau, il le prit pour sujet d'un opéra. Dès le printemps de 1772 il annonçait sa nouvelle œuvre à sa fiancée. « Je vous enverrai bientôt un *Brutus* de ma façon, petit drame pour la musique. Vous savez que ce noble Romain, qui périt pour rien et contre rien, est un de mes héros de prédilection; du moins j'ai répandu sur lui quelque chose de ma philosophie favorite »(2). Quelques jours après, en envoyant son opéra, il explique lui-même quelle était cette philosophie. « Sans musique Brutus n'est qu'un canevas, un cadre à sentiments; les meilleurs traits qui s'y trouvent ne sont pas non plus de moi. L'histoire et Shakspeare, voilà tout. Je ne l'ai aussi à vrai dire écrit que pour moi, pour exprimer

(1) *Nachlass*, III, 118. — 25 oct. 1771.
(2) *Erinn.*, I, 221. — Mai 1772.

cette pensée favorite que presque rien n'est parfaitement bien dans le monde, que tout reçoit sa couleur du dehors, que la meilleure action dépend de la roue de la fortune, enfin pour montrer comme Brutus doit se sentir heureux quand, cette roue venant à tourner, il voit qu'il est bon de ne compter que sur soi (1). Le compositeur Bach mit en musique cet opéra qui fut représenté dans la *Chapelle* du comte ; et, trait caractéristique des mœurs et de la manière de penser de l'époque, celui-ci se chargea de traduire en français cette pièce toute pleine de sentiments républicains. Brutus est le premier essai de Herder dans l'opéra, genre auquel semblait le prédestiner son sentiment inné et profond de l'harmonie ; il devait s'y exercer encore plus d'une fois. Avant de quitter Bukebourg, il fit un *Philoctète*, et plus tard il écrivit encore plusieurs drames lyriques, dont le plus remarquable, du moins pour le sujet, est le *Prométhée déchaîné*. L'exemple qu'il avait donné devait être bientôt imité ; l'année qui suivit la composition du Brutus, Wieland faisait représenter à Weimar son *Alceste*, et Goethe lui-même, entrant dans la même voie, écrivait peu après *Erwin et Elmire* et *Claudine de Villabella*.

On peut être surpris de voir Herder se livrer à une occupation aussi profane que l'opéra; rien de plus naturel, au contraire, qu'il se soit essayé dans la cantate religieuse. Dès 1766 il avait abordé ce genre de poésie (2) ; la mort du frère de la comtesse, à l'occasion de laquelle il fit un de ses sermons les plus émus et les plus touchants, lui suggéra l'idée de la *Résurrection de Lazare*, et, encouragé par le succès qu'il obtint, il écrivit presque aussitôt son *Étranger au Golgotha* (3), suivi, avant la fin de l'année, par l'*Enfance de Jésus* (4). Ces petits poëmes, qui coûtaient si peu à la muse facile de Herder,

(1) *Erin. I*, 221.
(2) *Zur Einweihung einer Kirche.* — *Zur Lit. und Kunst*, IV, 177.
(3) *Zur Lit. und Kunst*, IV, 182 et 188.
(4) *Nachl.*, III, 408 (25 déc. 1772). — *Erinn.*, II, 144.

étaient bien accueillis à Bukebourg; le comte veillait lui-même à leur exécution, donnant ainsi l'exemple de ces récréation musicales et poétiques, qui allaient devenir comme le complément indispensable de toute fête dans les petites cours de l'Allemagne.

Cependant si depuis le commencement de 1772 la position de Herder à Bukebourg s'améliora par le rapprochement qui se fit entre lui et le comte, elle n'était pas encore assez sûre pour qu'il se décidât à faire venir sa fiancée; le manque presque absolu d'argent où il se trouvait et qui le réduisait à mendier quelques secours auprès de son ami Hartknoch (1), peut-être aussi les offres d'établissement qu'il reçut de divers côtés (2), lui firent différer jusqu'en avril 1773 sa réunion avec Caroline Flachsland. Heureusement l'étude et le souvenir vivant de son amie le consolaient de la tristesse d'une solitude qui lui pesait, et lui aidaient à supporter cette longue et douloureuse séparation. Le malentendu de Darmstadt avait été vite oublié, et « l'image épurée » de Caroline Flachsland revint bientôt réjouir son âme abattue. Sa fiancée était d'ailleurs dans la maison de son beau-frère moins heureuse encore qu'il ne l'était à Bukebourg : que de sujets de consolation et d'encouragements mutuels ! Ces plaintes, ces exhortations, tiennent une large place dans leur correspondance pendant ces deux années de séparation, mais ils ne la remplissent pas en entier. Des confidences d'un tout autre ordre s'y rencontrent, et jettent le jour le plus vif sur les études de Herder et sur le mouvement littéraire de l'Allemagne à cette époque. Comme à Strasbourg, en effet, Herder continua à Bukebourg d'entretenir sa fiancée de ses travaux, et de la conseiller dans ses lectures. Un jour c'est un lied qu'il lui envoie ou quelqu'une des traductions destinées à ses *Voix des peuples* (3), un autre il lui annonce

(1) *Von und an Herder*, II, 32. —Sept. 1773.
(2) *Nachlass*, III, 101, 237, 351, 384. — *Erinn.*, I, 209, 219.
(3) *Nachlass*, III, 96.

un livre ou une publication nouvelle, ou bien il lui communique son impression sur quelque événement littéraire contemporain ou sur l'un de ses propres ouvrages (1). Liée étroitement avec Merck et mise par lui en rapport avec Gœthe, Gleim, Wieland, madame de la Roche, Caroline Flachsland de son côté tenait Herder au courant de tout ce qui se passait alors d'important à Darmstadt, devenu un instant, grâce à Merck, un des centres littéraires de l'Allemagne.

II.

Cependant Herder avait lui-même renoué ses relations littéraires, interrompues depuis son départ de Riga. Si l'on excepte le libraire Hartknoch, avec lequel il avait pendant son voyage en France échangé quelques lettres, Merck avait été le seul correspondant par lequel il eût pu connaître les productions de la littérature contemporaine (2). Son installation à Bukebourg marque sa rentrée définitive dans le mouvement littéraire auquel depuis deux ans il était devenu presque complètement étranger. A peine était-il installé dans ses nouvelles fonctions qu'il écrivit à Nicolaï pour lui annoncer son retour en Allemagne et lui offrir de nouveau sa collaboration à la Bibliothèque universelle (3). Rien ne pouvait être plus agréable au célèbre libraire. Inquiet du long silence de Herder, qui ne lui avait point répondu depuis près de dix-huit mois et qu'il craignait d'avoir offensé (4), il le voyait revenir à lui au moment où il pouvait supposer qu'un voyage en Italie le lui eût enlevé à jamais, et où l'éloignement de Lessing

(1) *Erinn.*, I, 202, 205, 207, etc.
(2) « Si vous vouliez faire le plaisir à un étranger, orphelin de la littérature, de lui envoyer par l'intermédiaire de votre libraire de Frankfort quelque ouvrage nouveau, vous m'introduiriez dans un champ que je n'ai pas vu depuis longtemps. » *Merck's Briefe*, I, 12, 1771.
(3) 6 mai 1771. *Von und an Herder*, I, 317.
(4) 15 juin. *Id.*, I, 318.

et la maladie de Mendelssohn, incapable désormais de tout travail suivi, lui faisaient sentir doublement le besoin d'un critique original et profond, pour soutenir sa revue (1). Il s'empressa donc de mettre à profit la bonne volonté et les loisirs de son ancien collaborateur, en le priant de rendre compte de quelques ouvrages qu'il lui envoyait. Au premier rang se trouvaient les *Leçons* de Briegleb sur Horace et la nouvelle édition du Batteux de Schlegel, dont Garve venait de faire la récension dans la revue de Weisse. Ce furent aussi les premiers dont s'occupa Herder.

Les leçons de Briegleb avaient été exaltées d'une manière aussi outrée que légère par l'école de Klotz ; cette raison qui faisait désirer à Nicolaï qu'on en fît une critique approfondie et sévère, était aussi peut-être un motif pour que Herder s'en occupât ; mais il y en avait une autre plus puissante encore. Briegleb était « un de ces originaux » à la mode ; par « ses douceurs à la Jacobi, ses sentiments esthétiques de frère morave, » il lui rappelait Leuchsenring ; et son manque absolu de sens commun, son inintelligence de la poésie lyrique devaient exciter encore sa verve moqueuse et son goût pour la censure (2). L'aversion particulière de Herder pour Schlegel, qu'il avait connu personnellement à Riga (3), ne devait pas lui donner moins d'empressement à faire la critique de sa traduction de Batteux. Il ne pouvait lui pardonner son absence de sens philosophique, son style ennuyeux et traînant, ses attaques équivoques contre Mendelssohn et Ramler, et sa sotte arrogance, digne d'un disciple de Gottsched ou de Gellert, à l'égard des poëtes contemporains.

Nicolaï, tout en prévoyant que les articles de Herder lui susciteraient de nouvelles querelles avec les partisans de

(1) *Id.*, *id.*, 319, 321.

(2) Lettre à Nicolaï du 7 sept. *Von und an Herder*, I, 322.

(3) Schlegel était recteur de l'école cathédrale, à laquelle Herder était attaché comme professeur et aumônier. — *Id.*, 321.

Klotz (1), applaudit à l'empressement de son jeune collaborateur, et se hâta d'accepter les récensions qu'il lui envoyait de lui-même au sujet des *Considérations sur les rapports de la poésie et de la musique* de Webb et de l'*Essai sur Shakspeare* d'Eschenburg. Amené par ses études particulières à s'occuper de ces ouvrages, Herder saisissait avec bonheur l'occasion de dire publiquement ce qu'il en pensait. Ce fut la même raison et aussi le désir de se procurer des livres, qu'il ne pouvait avoir que difficilement à Bukebourg, qui lui fit offrir à Nicolaï de rendre compte dans la Bibliothèque universelle des écrits *Theologiæ liberalis et elegantioris*, dont Resewitz avait parlé presque exclusivement jusque-là. Nicolaï ne repoussa pas cette offre, mais il préférait avoir de Herder des articles purement littéraires ; il lui envoya dans ce dessein le *Dictionnaire des sciences et des lettres* de Sulzer et les *Odes* de Klopstock, en lui rappelant qu'il attendait encore un article de lui sur la poésie bardique.

Ce genre nouveau, qui avait fait soudain une si grande fortune, n'avait jamais été goûté des critiques rationalistes de Berlin. Il faisait à Nicolaï l'effet d'une « production luxuriante » mais parasite. Le contraste entre les mœurs qu'on y célébrait et les mœurs contemporaines, ces chants sauvages et guerriers dans un siècle philanthropique, ces images continuelles empruntées aux brouillards du matin, aux rochers, aux forêts de chênes, tout cela lui paraissait forcé et faux ; mais, se défiant de son propre jugement, il eût été content de savoir ce que Herder pensait de ce goût nouveau dans la poésie; et bien que ce dernier se fût déjà exprimé assez ouvertement à cet égard dans un article sur la traduction d'Ossian par Denis (2), Nicolaï semblait craindre encore cependant que le jeune critique ne fût d'un avis trop différent du sien. Il fut bientôt rassuré sur ce point : Herder partageait entièrement sa manière

(1) Lettre de Nicolaï du 19 nov. 1771. *Id.*, 323.
(2) *Lebensbild*, IV, 119.

de voir, et il se montra encore plus sévère que lui sur le *Bardengesang*, « cette poésie babillarde et creuse, qui, au lieu de la nature et de la vérité de sentiment et de pensée, n'avait su trouver qu'un vain cérémonial, un costume d'emprunt et des mots retentissants (1). » Mais le même accord ne devait pas et ne pouvait pas exister entre les deux critiques à l'égard de Klopstock.

Depuis près d'un quart de siècle le nom du chantre du Messie était devenu comme le mot d'ordre et le cri de guerre entre les diverses écoles poétiques de l'Allemagne ; attaqué avec violence par Gottsched et ses partisans, jugé avec sévérité, mais avec équité, par les critiques de Berlin, il avait été exalté outre mesure par les Suisses et les revues de Hambourg et du Slesvig. Sa gloire comme poëte épique avait bien subi, même auprès de ses admirateurs, plus d'une atteinte, mais comme poëte lyrique il restait toujours au premier rang, et en ce moment même une école de poëtes jeunes et enthousiastes s'inspirait de sa muse et le prenait pour modèle. C'est à cette époque critique que Nicolaï demandait à Herder de rendre compte, dans une revue qui lui avait été presque toujours hostile, de la nouvelle édition des odes de Klopstock. L'entreprise était délicate et le célèbre éditeur le sentit tout le premier. Adversaire né de l'auteur du Messias, il s'adressait pour en faire la critique à un écrivain qu'il pouvait croire, comme il l'était réellement, son admirateur. Etait-ce par défiance de son propre goût et voyait-il aussi volontiers qu'il l'affirme, quand il avait quelque éloignement pour un écrivain célèbre, un critique d'une autre opinion que lui en parler dans sa revue (2) ? Il semble que Herder en douta, tant il hésita longtemps, malgré les protestations d'impartialité de Nicolaï, à envoyer le compte-rendu qu'il réclamait. Il faut en convenir aussi, jamais directeur de

(1) Déc. 1771. *Von und an Herder*, I, 236.
(2) Lettre du 24 août 1772. *Id.*, 335.

revue n'eut à insérer d'article plus en désaccord avec son programme ordinaire, que celui de Herder sur Klopstock; et s'il ne l'avait pas toujours pensé, Nicolaï, en publiant le travail de son collaborateur, montra par le fait « qu'il ne prétendait pas se servir de la Bibliothèque pour propager ses propres opinions, » ou « nuire à la gloire de personne. » Homme de sentiment avant tout, Herder devait par nature admirer et aimer Klopstock, poëte de la lecture duquel il s'était nourri dès son enfance; « rendu au contraire par un penchant avoué au raisonnement peu sensible aux beautés de la poésie en général, et en particulier de l'ode, » Nicolaï ne pouvait le goûter. Aussi les deux critiques représentent-ils à merveille la double tendance poétique, le double courant d'opinion qu'on pouvait signaler alors en Allemagne, et à ce titre il est intéressant de mettre en lumière et d'opposer leur manière de voir, et utile même d'insister sur leur différence d'appréciation.

En envoyant à Herder les odes de Klopstock (1), Nicolaï a nettement exprimé son opinion sur le grand poëte et le mouvement littéraire qu'il dirigeait. « Il est incontestable, disait-il dans son style quelque peu trivial, qu'il y a dans ce recueil de beaux morceaux, mais beaucoup aussi, il me faut l'avouer, ne sauraient être de mon goût. Quand je vois ces passages si hautement loués dans les journaux, je rougis de moi parfois, parfois je crois avoir perdu tout goût pour la poésie. Cela est possible, à ce que je pense, quand on vieillit, et qu'on exerce sa raison plus que son imagination. Je remarque cependant que je lis bien d'autres poésies avec plaisir; cela doit donc dépendre de quelque autre cause. Peut-être aussi beaucoup d'odes spirituelles de M. Klopstock ne me plaisent pas, parce que je ne saurais accepter le système théologique sur lequel elles reposent. Pour goûter ses *bardenlieds*, il faut peut-être aussi s'être enivré à une

(1) Lettre du 19 nov. 1771. *Id.*. 324.

coupe poétique toute particulière. Je ne fais pour moi aucun cas des beautés fondées uniquement sur la mythologie, qu'elle soit grecque ou scandinave..... Je ne voudrais me quereller en théologie ou en poésie avec personne qui ait des sentiments que je ne saurais éprouver. Mais cela vaudrait la peine de rechercher si nos grands génies ne corrompent point le goût et la poésie, en voulant être par trop *originaux*. Chacun suit sa propre voie et aucune de ces voies différentes ne se rencontre. On raille ceux qui marchent appuyés sur le bâton des Grecs et des Romains, il faut qu'on *invente*. Mais si certaines formes de beauté étaient épuisées! Dans l'architecture l'expérience a montré qu'il n'y a qu'un petit nombre de proportions faites pour plaire aux regards et qui offrent à la fois de la solidité et de l'agrément. Les Grecs ont épuisé ces proportions, et nous les imitons. Les Goths aussi ont inventé; mais leur architecture n'a ni apparence de solidité, ni charme; elle n'est que hardie et bizarre (1). C'est l'image de nos poëtes, qui ne veulent rien devoir à leurs maîtres. »

L'aveu était complet et peu fait pour encourager Herder. Aussi, avant de faire l'article que l'éditeur de la Bibliothèque lui demandait, il lui écrivit, et quoiqu'il n'eût point encore, disait-il, de jugement formé et définitif, il préférait, dans la crainte de mal exprimer l'opinion de Nicolaï et de ses amis, céder la place à un autre (2). Nicolaï refusa et, au mois de novembre 1772, il reçut enfin l'article de Herder (3). Le critique y exprimait franchement sa manière de voir et une admiration presque sans bornes pour Klopstock. Il était difficile qu'il en fût autrement. A cette époque de sa vie, en effet, Herder semble avoir éprouvé une recrudescence d'enthousiasme

(1) Il ne faut pas oublier que le traité de Gœthe sur l'architecture gothique, dont il sera question plus loin, n'avait pas encore paru.

(2) Lettres de fév. et du 2 juillet 1772. *Id.*, 329 et 332.

(3) C'est par erreur évidemment que cet article est donné dans les œuvres complètes de Herder (*Zur Lit.*, XX, 305), comme étant de 1771.

pour le chantre de la Messiade. Pendant son séjour à Strasbourg, pour échapper à l'abattement dans lequel il était plongé, il s'était remis à la lecture des poëtes de son pays; Witthof, la mort d'Abel de Gessner, quelques morceaux de Klopstock lui avaient fait en quelque sorte refaire connaissance avec la littérature allemande qu'il avait négligée et perdue de vue depuis son départ de Riga (1), La publication des odes de Klopstock, entreprise peu après, devait ramener avec plus de force encore son attention sur un poëte, pour lequel il avait de tout temps eu une prédilection marquée. On avait bien une édition complète de ce qui avait paru de la Messiade; mais les odes et les élégies, dispersées, dans les recueils où elles avaient été d'abord publiées n'avaient point été réunies, et les admirateurs du poëte en étaient réduits à copier celles qu'ils pouvaient par bonheur se procurer (2). C'est alors qu'une protectrice éclairée de la littérature allemande, la duchesse Caroline de Hesse Darmstadt, dont Wieland disait « qu'elle serait reine d'Europe, s'il était un instant roi du sort (3), » songea à faire faire une première édition des Odes et des Elégies de Klopstock, destinée aux amis du poëte. Herder qui en fut informé écrivit aussitôt à Merck pour proposer quelques variantes. La lecture qu'il fit à cette occasion de celles qu'il possédait fit sur lui « une impression étonnante; » il lui semblait que rien n'avait été fait de plus pindarique depuis des milliers d'années que l'ode « aux amis, » et pour exprimer l'admiration qu'elle lui inspirait, plus encore que pour rivaliser avec son modèle, il composa une pièce de vers destinée à encourager les éditeurs et à exprimer sa reconnaissance envers le grand poëte national ; elle devait en même temps payer son tribut pour son admission au nombre des *trente-quatre élus*, qui composaient le petit cénacle poéti-

(1) *Merck's Briefe*, 9 et 22 sept. 1770.

(2) Gœthe, *Dicht. u. Wahrheit*, liv. IX. — *Merck's Briefe*, I, 35.

(3) *Jacobi's Briefe*, I, 32.

que de Darmstadt (1). Les soucis de sa nouvelle installation, qui suivit bientôt ne l'arrachèrent point à l'étude qu'il faisait de son poëte favori ; et, pendant les premiers temps de son séjour à Bukebourg, Klopstock fit plus d'une fois avec Ossian le charme de ses promenades solitaires dans les bois du voisinage. Ce fut aussi un des premiers livres qu'il recommanda à sa fiancée, comme « une lecture vraiment céleste (2).» Telle était la disposition d'esprit où se trouvait Herder, quand il écrivit son article pour la Bibliothèque ; « le plus grand poëte de l'Allemagne,» comme il appelait alors Klopstock, eut lieu d'être satisfait de son critique.

Herder toutefois n'approuvait pas également tout dans Klopstock; les odes religieuses de ses débuts et les chants bardiques des dernières années ne lui plaisaient pas ; le manque de vérité qui y règne le choquait, et il va même jusqu'à avouer à sa fiancée que « le pauvre homme ne s'était fait qu'un fantôme de la poésie (3), » mais quelle admiration sans bornes pour les odes vraiment « humaines » du poëte, celles où il chante l'amour ou l'amitié ! Il faut relire ce qu'il dit, dans l'article destiné à la Bibliothèque, de ces tableaux pleins de sentiment et d'imagination, si variés à la fois et si originaux, dans lesquels la scène, le ton, la cadence sont si merveilleusement appropriés au sujet, qu'ils semblent empruntés à la nature elle-même, trésor unique pour la langue et la littérature de l'Allemagne, et où l'on trouvait en même temps je ne sais quelle fleur délicieuse de poésie avec la philosophie la plus profonde de la vie, et, comme disait Caroline Flachsland, « les images sacrées et heureuses de l'amour (4). »

« Celui qui ne cherche que des pensées, disait Herder en terminant son article, ne trouverait que la moindre partie de

(1) *Merck's Briefe*, I, 22. — *Zur Lit. u. Kunst*, III, 170.

(2) *Nachlass*, III, 125.

(3) *Nachlass*, III, 142.

(4) *Merck's Briefe*, I, 26. — *Zur Lit. und Kunst*, XX, 305. — *Nachlass*, III, 154.

la grande âme de Klopstock. » On pourrait croire que c'était là une épigramme à l'égard de son éditeur. Malgré de grandes démonstrations d'amitié, en effet, un malentendu régnait déjà entre Herder et Nicolaï. Esprit borné et suffisant, manquant de tact et de finesse, Nicolaï avait, sans s'en apercevoir, blessé Herder, en critiquant son style, et peut-être encore plus en modifiant les articles qu'il lui envoyait (1); c'était l'amener à sentir davantage combien était grande leur divergence de point de vue ; et le refroidissement qui s'en suivit devait finir par une rupture complète et l'éloignement définitif de Herder de la Bibliothèque universelle.

III.

La collaboration de Herder n'avait été d'ailleurs pour lui qu'une distraction au milieu de travaux bien autrement sérieux. Depuis son départ de Riga au mois de juin 1769 jusqu'à son arrivée à Bukebourg en avril 1771, il n'avait rien publié ; nous l'avons vu toutefois, son activité s'était pendant ce temps portée sur les objets les plus variés. Philosophie, esthétique, théologie, poésie, littérature, il avait tout abordé ; mais son mémoire sur l'origine du langage était le seul ouvrage qu'il eût terminé à Strasbourg, et on ne peut regarder tout ce qu'il fit à cette époque si occupée et si laborieuse de sa vie que comme des études préparatoires destinées à servir de base à des œuvres futures. Il les poursuivit à Bukebourg. Il n'y était pas encore depuis deux mois, quand y arriva la nou-

(1) On ne saurait dire lequel l'emportait chez Nicolaï de la sottise ou de la grossièreté. Voici ce qu'il écrivait à Herder au reçu de son article sur Klopstock. « Dans votre récension sur les odes de Klopstock, il y a de bien belles choses, quoique je doive avouer qu'à certains endroits je ne vous ai pas compris. » (*Von und an Herder*, I, 344, 2 nov.) Il n'est pas besoin de faire remarquer combien de pareils compliments étaient faits pour plaire à Herder. Le 18 suivant, il est vrai, Nicolaï faisait amende honorable (*id.* 349) ; mais le coup était porté.

velle que son mémoire était couronné (1). Ce fut un événement dans la petite ville. Le comte averti le premier, et fier de la nouvelle célébrité de l'écrivain qu'il venait de s'attacher, envoya aussitôt prévenir Herder, qui se trouvait absent. Celui-ci témoigna moins d'enthousiasme pour son succès; avait-il oublié un travail dont il n'était pas entièrement satisfait? Redoutait-il les attaques auxquelles la distinction dont il venait d'être l'objet et ses hardiesses de pensée devaient l'exposer (2)? Ces deux suppositions sont également admissibles; mais il semble que ses appréhensions furent d'autant plus grandes que le bruit fait autour de son livre augmentait. De tous côtés on s'en occupait. Nicolaï s'en félicitait hautement avec lui, comme d'un triomphe propre à humilier et à faire réfléchir Klotz, et comme d'une gloire pour la nation elle-même, puisque le prix avait été accordé à un allemand par l'académie de Berlin, toute française par les sentiments (3). Elle n'avait toutefois été que juste; le mémoire de Herder se distinguait par des vues neuves et originales, qui devaient le faire couronner par des juges impartiaux, et qui le rendent aujourd'hui encore, malgré les progrès de la linguistique, digne de fixer l'attention.

Herder est un partisan déclaré de l'invention du langage par l'homme; jusqu'à quel point cette manière de voir est-elle fondée? Telle est la question qu'il examine dans la première partie; dans la seconde il cherche à montrer comment cette invention a pu avoir lieu. Herder reconnaît tout d'abord que l'homme, en tant qu'être sensible, a un langage, par lequel il manifeste sa joie, sa douleur, etc., et qui lui est commun avec les animaux; en le parlant, il semble obéir à la nature, qui a donné cette loi à tout être qui vient au monde: ne sens pas pour toi seul, mais manifeste au dehors et par des

(1) *Nachlass*, III, 74. — *Erinn.*, I, 204.
(2) *Merck's Briefe*, I, 20. — *Von und an Herder*, II, 18.
(3) *Von und an Herder*, I, 326.

sons ce que tu éprouves. Il y a donc une langue pour le sentiment, loi primordiale d'une machine sensible, expression de la nature, propre à chaque espèce (1). Mais si cette langue a été originairement commune à l'homme et aux animaux, on ne saurait par elle expliquer l'origine ni la formation du langage humain, tel qu'il existe maintenant. Les sons arrachés par la sensation, en effet, ne peuvent en rendre compte ; ç'a été l'erreur de Condillac de le croire, et si Rousseau, en le combattant, n'a pas approché davantage du vrai, c'est que le premier faisait des animaux des hommes, tandis que le second faisait des hommes des animaux. Il importe donc de bien préciser la différence qui sépare l'homme de l'animal. Chaque animal, remarque Herder, est renfermé dans une sphère d'action dont il ne peut sortir, et qui est d'autant plus étroite que ses sens sont plus pénétrants ; si les sens de l'homme, au contraire, sont plus imparfaits, sa sphère d'action est presque illimitée. Chez lui tout est dans le plus grand désaccord, ses forces et ses diverses aspirations, ses sens et ses besoins; il faut, pour remédier à ce qui lui manque, quelque chose qui lui appartienne en propre et qui remplace pour lui ce que l'instinct est pour les animaux. Ce quelque chose, c'est la raison, caractère distinctif de l'humanité, et qui se manifeste surtout par la réflexion. C'est elle qui sert de guide à l'homme dans ses actions, et on ne peut supposer qu'à aucune époque de son existence il en ait été privé. Or du moment qu'il a été capable de réflexion, du moment qu'il a réfléchi et a agi librement, il a dû inventer le langage. « Le langage et l'invention du langage, dit Herder, sont aussi essentiels à l'espèce humaine que la réflexion. »

Mais quand l'homme est-il capable de réflexion ? C'est quand il est capable non-seulement de connaître clairement toutes les qualités des objets, mais qu'il peut en distinguer une ou plusieurs caractéristiques en soi. « Le premier acte de cette

(1) *Zur Phil. und Geschichte*, II, 7.

connaissance donne une idée claire; c'est le premier jugement de l'âme. Et à l'aide de quoi cette distinction s'est-elle faite? A l'aide d'un signe, d'une marque qu'il a dû isoler, et qui, comme telle, est restée clairement en lui. Cette marque, œuvre de la réflexion, a été le premier mot de l'âme; avec elle, le langage humain a été *inventé.* » Il eût peut-être été mieux de dire *trouvé*, car, à vrai dire, il n'y a point là d'invention; c'est un acte spontané, comme celui de la pensée dont il est corrélatif, je dirais presque auquel il est identique. Herder, en effet, n'est pas loin, comme Guillaume de Humbold, de proclamer l'identité du langage et de la pensée; par là il est le précurseur du célèbre linguiste, et c'est en cela que consiste l'originalité de sa théorie. On a pu trouver, en effet, qu'il n'avait pas su expliquer avec clarté comment ce signe de la pensée se forme dans notre esprit; et Zobel faisait remarquer dès 1793 ce qu'il y avait d'insuffisant et de contradictoire dans son système; mais le point de départ n'en saurait être contesté. L'homme ne parle pas, dit Herder, parce que ses organes sont mieux conformés, ses passions plus vives, ou qu'il est plus capable d'imitation que les animaux; il n'a pas inventé sa langue en vertu d'une convention ou d'un contrat, le langage est un produit de l'âme humaine; l'usage de la raison, la connaissance la plus simple, ne sont pas possibles sans un signe, sans un mot distinctif intérieur. Ainsi, le langage est la conséquence naturelle du premier acte de la raison (1).

Ici Herder triomphe facilement de Sussmilch, le dernier champion de l'origine divine du langage. Pour être capable, dit-il, de recevoir le premier mot comme mot, c'est-à-dire comme signe de la raison, de la bouche de Dieu, la raison était nécessaire, et l'homme devait employer la même réflexion pour comprendre ce mot que s'il l'avait originellement imaginé. L'origine divine du langage n'explique rien, ajoute-t-il, l'origine humaine donne l'explication de tout. Herder a

(1) *Id.*, *id.*, 45.

tenté cette explication, et il faut bien le reconnaître, c'est là la partie faible de son mémoire ; la science du langage n'était point encore assez avancée pour qu'il fût possible de résoudre complètement le problème de son origine et de sa formation; aussi à côté d'aperçus ingénieux trouve-t-on dans le traité de Herder de grossières erreurs. Il fallait avant tout montrer quels ont été les premiers signes, les éléments du langage, c'est ce qu'il a essayé de faire d'abord. Passant en revue les différents sens de l'homme, il met en évidence l'importance de celui de l'ouïe au point de vue du langage. Pour lui l'oreille est le premier maître du langage; elle perçoit les sons du monde extérieur dont la réunion a donné en quelque sorte le premier dictionnaire. C'est voir, comme l'en accuse Max Muller, dans l'onomatopée l'origine du langage. Mais là n'en est point pour Herder l'unique source. Comme tous les sons ne sont qu'un moyen de perception pour l'âme, dès que celle-ci a une perception claire, par suite un signe, elle a avec ce signe un langage. Mais les sens sont aussi un moyen de sentir ; or, tout sentiment, en vertu d'une loi de la nature, trouve pour s'exprimer immédiatement un son; que le sentiment soit donc clair, le mot pour l'exprimer ne se fera pas attendre (1). Je crains que ces explications aient peu fait avancer la question. Ce qu'il fallait montrer, c'est comment la réflexion se transforme en langage. Herder ne l'a ni pu, ni voulu faire; cette lacune dans son système l'a empêché d'y croire lui-même fermement et a été cause qu'après avoir été un adversaire déclaré de l'origine divine du langage, il s'en est montré le partisan dans ses *Idées sur la philosophie de l'histoire*, inconséquence qui était trop dans sa nature mobile, pour qu'on puisse beaucoup s'en étonner.

Mais il est temps d'arriver à la seconde partie du mémoire de Herder, dans laquelle il examine par quel moyen l'homme a pu et dû inventer de la manière la plus commode le langage.

(1) *Id.*, *id.*, 72.

Le critique a échoué dans cette seconde question plus complètement que dans la première ; pour la résoudre, en effet, il lui eût fallu posséder des données que la linguistique n'a découvertes que de nos jours. L'homme parle, parce qu'il est homme ; il a en lui la faculté de représenter par des sons élémentaires, par des racines, les idées générales que lui fournit la raison aidée de la perception ; c'est en combinant ces racines qu'il a formé librement et progressivement le langage. Herder n'a pas su démêler ces éléments complexes et divers du langage. Il reconnaît bien que le langage doit se développer progressivement, mais comment se fait ce qu'il appelle le perfectionnement du langage, ce qui en est bien plutôt toutefois une modification ? S'il en voit la raison dans l'action libre de l'homme et dans sa qualité d'être sociable, il n'en a pas découvert le procédé. On peut nier, ce qu'il admet, que les peuples en grandissant perfectionnent toujours leur langue (1). Ce qui est vrai, c'est que sans cesse le langage se modifie et se transforme avec le genre humain. De ce fait incontestable Herder tire un nouvel argument contre l'origine divine du langage, « hypothèse inutile ou plutôt nuisible, dit-il, impie même, quelque religieuse qu'elle paraisse, et qu'il serait heureux de renverser, mais à laquelle il ne veut en substituer aucune autre. » C'est précisément le reproche que Hamann allait lui faire.

Herder sentait lui-même les lacunes et les imperfections de son mémoire ; elles l'affligeaient au moment même où ses amis le félicitaient du renom qu'il venait de lui faire, et lui faisaient regretter d'avoir cédé au mauvais génie qui l'avait ainsi poussé à écrire à la légère (2). Pour prévenir les attaques et les objections qu'il prévoyait et auxquelles sa susceptibilité naturelle le rendait si sensible, il songeait même à donner une suite, une espèce de supplément à son travail incomplet

(1) *Id.*, *id.*, 151.
(2) *Von und an Herder*, I, 328. — *Nachlass*, III, 178.

Nicolaï combattit avec raison ce projet bizarre, qui, sous prétexte de la défendre, devait montrer les défauts de son œuvre aux profanes mêmes, qui ne les auraient pas aperçus, et il l'engagea à garder le silence (1). La mort de Klotz, arrivée presque en même temps d'une manière aussi soudaine que rapide, contribua peut-être à lui faire suivre ce conseil. Ce n'est pas de Halle cependant, mais d'un tout autre côté que devait à l'improviste venir la critique.

Le 30 mars 1772 le journal de Kœnigsberg fit, malgré quelques éloges accordés au style de Herder, une critique sévère de son mémoire, couronné, était-il dit, pour n'avoir pas été fidèle au programme de l'Académie, et qui, au lieu de donner une nouvelle hypothèse sur l'origine du langage, ne cherchait qu'à en renverser une déjà établie. L'article non signé était de Hamann (2). Herder, averti par Hartknoch, qui lui annonçait en même temps que son ancien ami, résolu à ne pas s'en tenir là, préparait une réfutation complète de son traité, fut consterné. Pour tout prévenir, Hartknoch l'engageait à écrire aussitôt à Hamann (3); il refusa; il était indigné d'une attaque injuste ou du moins exagérée, et qui lui paraissait une atteinte à une vieille amitié. « Je n'ai point, écrivait-il à Hartknoch, mérité l'article de Hamann; ce n'est visiblement qu'un pamphlet haineux; il ne dit pas, à vrai dire, un mot du sujet... C'est mal à lui, ajoutait-il, je ne l'ai jamais offensé à dessein, et si je l'ai fait, ce n'était que légèreté de jeune homme. Je l'ai quitté dans les meilleurs termes, et n'en ai gardé qu'un bon souvenir. Et maintenant! D'abord sa préface burlesque où, j'en suis certain, je figure le monstre théologique. Vous me connaissez, voyez s'il y a là un seul trait de moi. J'aurais cru être le dernier dont il se séparerait de la même manière que des autres. Je ne lui écrirai pas,

(1) *Von und an Herder*, I, 330.
(2) *Hamann's Werke*, IV, 6.
(3) *Von und an Herder*, II, 25.

mais dites lui que, s'il m'épargne les personnalités,— et je puis le demander au nom de notre ancienne amitié,—je lirai volontiers son mémoire, qu'il le fasse comme bon lui semblera, et je me réjouirai d'en avoir été l'occasion... Je suis bien malheureux d'avoir été comme homme et comme écrivain en rapport avec un être aussi excentrique, ajoutait-il en terminant, on est toujours et pour tout en danger avec lui. »

Ces récriminations qui rappellent certaines lettres de Voltaire, à qui Herder ressemblait au moins par ses susceptibilités littéraires, n'empêchèrent point Hamann de donner suite à son projet. La question du langage avait toujours eu pour lui un attrait particulier. Dans ses Croisades d'un philologue il en avait déjà examiné la nature et l'essence, et s'il avait jeté peu de lumière sur le sujet, il avait eu du moins le mérite d'attirer l'attention de Herder de ce côté. Le travail de celui qu'il avait pu si longtemps regarder comme son disciple, était pour un « philologue cabalistique » une occasion trop belle de revenir sur ce thème favori, et de venger « la majesté, l'authenticité et la fécondité de l'hypothèse de l'origine divine, » dont il était le partisan et le défenseur déclaré. Il ne pouvait la laisser échapper. Bientôt parut dans le journal de Kœnigsberg, sous le masque d'Aristobule, un article destiné à répondre en apparence à la critique qu'il avait faite du mémoire de Herder. « La question de l'origine du langage, dit-il, autant que je puis la comprendre, se borne à savoir si la langue première et originelle a été communiquée à l'homme de la même manière que se fait jusqu'à présent la propagation des langues (1). Or il ne peut y avoir eu pour cela que trois moyens, celui de l'instinct, celui de l'invention et celui de l'enseignement. La raison et l'expérience n'admettent que le dernier; mais comment s'est donné cet enseignement? L'enseignement par l'homme tombe de lui-même ; l'enseignement mystique est douteux, anti-philoso-

(1) *Hamann's Werke*, IV, 12.

phique et a quatre-vingt-dix-sept défauts. Il ne reste nécessairement et en fin de compte que l'enseignement par les animaux (1). » L'article, qui avait pu paraître sérieux à ses débuts, cesse dès lors de l'être; ni l'éloge des animaux, ni les réflexions baroques qui suivent, n'offrent un grand intérêt; « Aristobule » (2) non-seulement ne prouve et ne réfute rien : mais il est même moins mordant qu'il ne veut ou ne croit l'être.

Le plaidoyer du « chevalier de Rose-Croix » (3) qui parut peu après, tout sérieux qu'il affectait d'être, ne devait pas avancer davantage la question. Le problème de l'origine du langage même, tel qu'on le pose de nos jours, Hamann ne paraît jamais l'avoir compris, et Herder n'avait peut-être pas tort de dire qu'il ne semblait avoir été pour son ancien ami qu'un jeu de mots (4). Hamann confond à dessein, en effet, l'hypothèse de l'origine divine et humaine du langage. Cependant c'est à la première qu'il s'arrête, après un long préambule, où l'on trouvait mêlées les réflexions les plus étranges sur la situation du pays et sur la sienne propre, sur Berlin et Moïse, l'Ecclésiaste et ses relations personnelles. « Adam était l'œuvre de Dieu, et Dieu lui-même établit le premier né, l'ancien de notre race, comme le vassal et l'héritier du monde. Chaque phénomène de la nature était un mot, le signe, le symbole et le gage d'une nouvelle union. Tout ce que l'homme entendit au commencement, vit de ses yeux, contempla, toucha de ses mains, était une parole vivante : car Dieu était le verbe. Avec ce verbe dans la bouche et dans le cœur, l'origine du langage était aussi facile, aussi prochaine qu'un jeu d'enfant ; car la nature humaine a été, est et sera depuis le commencement jusqu'à la fin des jours tout aussi semblable

(1) *Hamann's Werke, id.*, 15.

(2) C'est le pseudonyme qu'avait pris Hamann en cette occasion.

(3) *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeineung über den gœttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache. — Hamann's Werke*, IV, 21.

(4) *Von und an Herder*, I, 334.

au royaume céleste qu'à un levain précieux, à l'aide duquel toute femme peut faire fermenter trois boisseaux de farine » (1).

Jamais l'impuissance scientifique du mysticisme de Hamann ne s'est montrée d'une manière aussi manifeste. Quelle différence, en effet, entre cette paraphrase pénible et obscure des premiers versets de la Genèse et la démonstration, incomplète parfois, mais logique de Herder! Quelle distance entre le maître et l'élève, et comme le second avait dépassé le premier! On comprend, en les comparant à cette époque de leur vie, combien il était nécessaire à Herder de se soustraire à la tutelle de Hamann, pour s'affranchir des entraves qu'elle lui imposait et pour arriver à la maturité complète de son génie. Maintenant qu'il avait atteint cette maturité, rien ne s'opposait plus, malgré la différence profonde de pensées qui le séparait de son ancien maître, à ce qu'il renouât avec lui des relations interrompues depuis longtemps. L'irritation même que ses attaques lui avaient causées ne devait pas être un obstacle à un rapprochement; elle allait même bientôt faire place à une réconciliation définitive.

Le souvenir de leur amitié, la reconnaissance peut-être de ce qu'il lui devait, non-seulement n'avaient point permis à Herder que Hamann lui devînt jamais indifférent, mais sa pensée se reportait souvent avec amour et regret vers ce soutien et ce guide de sa jeunesse. Du fond de sa retraite de Strasbourg, demandant à Merck ce qu'il pensait des écrits de son ancien ami, « Je songe, ajoutait-il, (2) comme le grand échanson à mon péché et veux écrire prochainement à cet homme excellent; je sais que ma lettre lui apparaîtra comme une plume de l'aile d'un esprit éthéré; au reste il nous est toujours agréable de parler ensemble, moi au bord du Rhin, et lui près de la Baltique. » Herder ne céda point à ce pre-

(1) *Werke*, IV, 33.
(2) *Merck's Briefe*, I, 7.

mier mouvement. La solitude était alors pour lui un besoin, et il semblait éviter ce qui pouvait la troubler ou la rendre moins absolue. Quand installé à Bukebourg, il renoua peu à peu ses anciennes relations, il ne pouvait pas oublier Hamann. Cependant — pour quelle raison? il serait difficile de le dire, — il hésitait à rentrer directement en rapport avec lui, tout en cherchant les moyens de s'en rapprocher. Hartknoch devait lui offrir cette occasion désirée. « Si vous passez par Kœnigsberg, écrivait-il à son éditeur, faites mes compliments à mon digne et vieil ami Hamann; ô si vous m'apportiez une lettre de sa part! J'ai voulu lui écrire dix fois, mais pour lui aussi je suis encore dans ma caverne. »

La critique que Hamann fit du mémoire de Herder hâta un rapprochement qu'elle semblait devoir éloigner ou empêcher. Plus l'irritation de Herder fut grande, plus son ami Hartknoch s'efforça de l'apaiser et d'en supprimer les causes. D'ailleurs Herder, redoutant la continuation de cette polémique, paraissait désirer une réconciliation. Hartknoch s'en prévalut auprès de Hamann. « Cher Herder, écrivait-il à quelque temps de là (2), j'ai fait connaître à notre Hamann quelque chose de votre lettre. Voici une déclaration d'honneur qui vous sera plus agréable que le mémoire ci-joint — *Die letzte Willensmeinung*. — Soyez de nouveau son vieil ami, écrivez-lui, tout ira bien, et vous vous aimerez comme auparavant. » Cette déclaration d'honneur dont parle Hartknoch, n'était autre qu'une lettre de Hamann. « Mon vieil et cher ami, disait-il, après de longues années je vous écris tout hors de moi. D'après ce que j'apprends de mes amis de Livonie, vous ne me comprenez plus ; c'est d'un mauvais augure pour notre affection, dans laquelle vous pouvez me supposer aussi immuable que cela nous est permis à nous autres pauvres mortels. » Puis, après lui avoir parlé de son nouvel

(1) *Von und an Herder*, II, 23.
(2) *Von und an Herder*, II, 30 (14 juin 1772).

article et l'avoir prié de lui écrire, « je vous embrasse, disait-il, en terminant, avec toute la tendresse d'un compatriote, d'un ami et d'un écrivain miséricordieux. »

Ainsi pas l'ombre d'amertume ou de mécontentement de la part de Hamann. Herder en fut-il touché? Oublia-t-il ce qu'il regardait comme ses griefs en présence de tant de loyauté et au souvenir d'une amitié si chère? On n'en peut douter (1). Peu après il écrivait à Hamann, et tout en faisant ses réserves au sujet de ses articles « qu'il n'avait pas compris en entier, » il l'assurait, — ce qui était au moins exagéré, — que jamais il n'avait cessé d'être de son avis; et, ce qui est plus, il s'efforçait de le prouver. « J'ai devant moi pour y répondre, lui écrivait-il (2), mon digne et vieil ami, votre lettre, vos deux articles de journal et le noble chevalier de Rose-Croix, dont Dieu ait l'âme. Je ne comprends pas tout; je ne sais pas même non plus comment vous avez pu écrire tout cela... je prends donc ces traités comme émanant de l'âge d'or de l'aveugle Saturne et en mets à profit ce que je puis. » Puis, après quelques objections à la théorie de Hamann et quelques explications sur les raisons qui lui avaient fait aborder son sujet et les circonstances au milieu desquelles il l'avait traité, « ce qui m'importe le plus dans tout cela, c'est de voir à l'avenir les *res gestas per Hamannum*. Vous êtes, continuait-il, mon cher Hamann, un muscle du cœur du grand corps... je ne suis rien qu'un méchant faisceau de sentiments... laissez-moi tâtonner, loucher, tandis que vous poursuivez votre marche puissante et ondoyante. » On retrouve ici quelque chose de la soumission de l'ancien disciple à son maître, et l'on dirait que Herder a recouvré sa foi d'autrefois en Hamann. Faut-il voir ici encore l'influence de cette transformation que j'ai déjà signalée dans sa manière de penser? On pourrait le croire, et il semble qu'on entend

(1) *Erinn.*, I, 231.
(2) *Hamann's Werke*, V, 7 (août 1772).

comme le réveil du mysticisme dans cette réflexion qui termine sa lettre. « Vous avez raison, mon cher Hamann, toute érudition est œuvre démoniaque, comme la concupiscence de la chair, des yeux et l'orgueil. Mais comme on peut tomber avant dans tout ce ravaudage, sans qu'on sache comment! »

Il y avait là de quoi plaire à Hamann, et le moment était venu où « le vieux chevalier de Rose-Croix » — Herder était en droit de le dire — devait « chanter la palinodie, et bénir au lieu de maudire. » Hamann le comprit. « Tout ce que votre lettre, répondait-il à Herder (1), me disait de notre malentendu ou plutôt de celui du public, mon âme l'avait prévu. Toute discorde est donc maintenant finie. Alleluia. Je ris en ce moment de mon chagrin socratique et de ma crainte qu'un jeune homme comme Herder dût être assez faible pour singer les beaux esprits du siècle et leur bon ton. Mais ma joie est maintenant aussi intime que celle de saint Paul après s'être troublé sans motif au sujet des Corinthiens. Encourageons-nous tous deux en Apollon à terminer notre carrière dans la joie et à ne pas nous laisser abattre. » Rien ne manqait à la réconciliation ; pour y mettre le sceau, Hamann priait son ancien disciple de lui apprendre, sans arrière-pensée, quels étaient alors ses travaux et ses projets d'étude ou d'avenir. Pour lui, prêchant d'exemple, il le mettait comme autrefois au courant de ses lectures et de ses occupations littéraires ou domestiques, de ses *res gestæ* du moment.

Sa santé était maintenant rétablie ; il pouvait se livrer de nouveau à ses goûts favoris. On le voit aussi reprendre vers ce temps le cours de ses lectures approfondies et fécondes. Le mémoire de Herder lui avait remis la plume à la main ; non content, peut-être avec raison, de ce qu'il avait fait, il écrivit, pour se compléter, ses *Pensées et doutes philologiques*

(1) *Werke*, V, 16 (12 oct. 1772).

sur un mémoire académique couronné (1). Il en annonçait dans une lettre l'impression et l'envoi à Herder « pour le faire au moins rêver de lui pendant la nuit. » Formuler d'une manière plus explicite d'une part ses objections, défendre autant que possible d'autre part son ami contre le reproche d'avoir trop sacrifié à l'esprit du temps, en montrant que, sans violer les conditions du programme, il ne pouvait procéder autrement, tel est le double but que Hamann se proposait. Regardant comme superflu d'attaquer dans les règles un mémoire couronné, et se bornant à « faire fumer l'encens du doute devant l'esprit à la mode du siècle, » il se demande si « le nouvel apologiste platonique » de l'origine humaine du langage a voulu sérieusement prouver sa thèse ou n'a cru ne devoir que la toucher (2). Question singulière sans doute et peu faite pour plaire à Herder, mais que suggérait à Hamann le cercle vicieux qu'il croyait découvrir dans cette démonstration de l'origine humaine du langage, laquelle, selon lui, « aboutissait en fin de compte à une *genèse* divine plus surnaturelle, plus sacrée et plus poétique dans le fait que l'antique histoire orientale de la création du ciel et de la terre. »

Je ne m'étendrai pas sur les développements parfois étranges, dans lesquels Hamann est entré pour montrer les prétendues contradictions auxquelles conduit, suivant lui, la démonstration platonique de l'origine du langage; mais il m'est impossible de ne pas insister sur la fin des *Pensées*, où il met en cause Herder lui-même. Après avoir craint de voir son disciple lui échapper pour passer dans le camp des *Aufklærer* de Berlin, Hamann était trop heureux de le voir revenir à lui, pour ne pas essayer de se l'attacher à jamais, dût-il, pour y parvenir, le compromettre aux yeux de ses amis et de ses partisans. Le moyen le plus simple

(1) *Werke*, IV, 37.
(2) *Id.*, *id.*, 49.

était de supposer qu'il n'avait point pris son sujet au sérieux, ou du moins, qu'en le traitant, il avait été forcé de se conformer au goût du siècle. « Pour s'élever par de grandes victoires, dit-il, mon ami Herder ne pouvait écrire qu'une satire pour une génération perverse et adultère, qui n'est ni bête, ni homme, mais un monstre aux bras de fer, au ventre de fourmi, au visage d'Anubis. »

Cependant Hamann ne croyait pas avoir atteint son but tant qu'il ne serait pas parvenu à détacher Herder de Nicolaï et de son parti. Pour y parvenir, il ne trouva rien de mieux à faire, sous prétexte qu'il ignorait l'adresse de Herder, que d'envoyer tout ouverte à un savant de Berlin, Eberhard, l'auteur d'une *Nouvelle apologie de Socrate*, la lettre compromettante qu'il adressait à son ami. « C'était, comme il lui écrivait plus tard, une simple chicane, une vengeance à l'égard des Philistins de Berlin, » auxquels il tenait à montrer que ses rapports avec son ancien disciple n'étaient en rien refroidis (1). Mais il ne s'en tint pas là, et il profita de l'occasion pour s'attaquer directement aux chefs de l'Aufklærung. « Nicolaï l'hérétique, écrivait-il à Eberhard (2), peut avoir tout aussi peu de part à votre ciel socratique que le mage Simon ou Simon l'aveugle pécheur. Il a fait fortune en cette vie, comme éditeur de certains ouvrages apocalyptiques (qu'on attribue à certains apôtres du bon goût), comme Bibliothécaire général de toute l'Allemagne, etc. Tout ce que nous pouvons faire par amitié et compassion chrétienne, c'est de souhaiter sa conversion et qu'il fasse pénitence de ses péchés inconnus. Tu me fais peine, ajoutait-il, mon frère Mendelssohn ; où est ta tête ceinte d'une auréole brillante? Cachée comme celle d'Agamemnon. Es-tu un usurier, comme l'ont été tes frères, les algébristes des Réalités? Et as-tu pour cela été condamné à être enfermé

(1) *Werke*, V, 21 (13 janv. 1775).
(2) Cité par Gildemeister, *id.*, II, 80.

dans un tonneau percé de trous, parce que dans ta vie philosophique tu t'y étais joué comme une baleine ? »

Que pensa Eberhard de cette sortie grotesque contre des hommes qu'il honorait? Il serait difficile de le dire. Mais ce n'était là que le prélude de la guerre entreprise par Hamann contre le parti philosophique. Tandis qu'il la continuait dans son *Soliloque d'un auteur*, la nouvelle qu'il venait de faire un nouvel ouvrage sur l'Origine du langage intriguait vivement Herder ; « il en avait soif, dit-il lui-même (1), il en rêvait nuit et jour. » Il pria Nicolaï de le lui envoyer (2). Déjà même pour prévenir peut-être des attaques ou des allusions qu'il redoutait, il avait écrit à Hamann lui-même. Que lui disait-il ? On l'ignore, mais cette marque de condescendance, ce souvenir de son disciple, réjouit ce dernier. Il lui répondit presque aussitôt. Jamais il ne lui avait montré plus de confiance ; l'ancienne harmonie un instant détruite entre eux était définitivement rétablie, et comme par le passé on retrouve dans sa lettre ces confidences, ces encouragements, ces vues originales et profondes qui donnent à sa correspondance avec Herder un si grand intérêt. Hamann, je l'ai dit, avait repris avec une ardeur extrême le cours de ses études, et Herder préparait en ce moment même plusieurs des ouvrages qui devaient mettre le sceau à sa réputation : quelle source d'épanchements pour le maître et l'élève ! On se croirait revenu aux premiers temps de leur séparation ; alors que Hamann suivait d'un œil inquiet les pas encore incertains de son élève dans la carrière littéraire. « Ecrivez, lui disait-il dans un langage qui rappelait ses conseils d'autrefois (3), tout ce que votre démon vous suggère, mais prenez votre temps pour finir, et permettez-moi d'être au moins votre Gottsched. »

Cependant Herder ne connaissait pas encore alors les

(1) *Werke*, V, 29.
(2) *Von und an Herder*, I, 342.
(3) *Werke*, V. 25. — Janv. 1773.

Pensées et doutes pas plus que le *Soliloque*. Nicolaï lui envoya ce dernier ouvrage avec la réponse qu'il avait faite au Mage du Nord. Ce double envoi était accompagné d'une longue lettre ; il y donnait à Herder quelques renseignements sur ce qu'il avait appris de Kanter au sujet des *Pensées et doutes*, sur les conseils que Hamann y donnait au roi, sur la protection qu'il fallait accorder aux savants allemands, en particulier à Herder. « Un pareil écrit, ajoutait Nicolaï (1), ne pouvant être d'aucune utilité, il n'y prêterait pas les mains. » Il estimait, en effet, qu'il serait non-seulement inutile, mais encore nuisible. Herder était bien à peu près aussi de cet avis; mais tout autre chose l'inquiétait alors; c'était le rôle que lui faisait jouer aux yeux du public le *Soliloque* et la réponse que Nicolaï avait cru devoir y faire. Ces craintes se manifestent clairement dans la lettre qu'il écrivit aussitôt à Hamann. Il voulait à tout prix conjurer un orage, qui, croyait-il, le menaçait, éviter du moins d'être compromis. « Quant à votre dessein si bon, si honnête et bienveillant, et, je le dis en rougissant, si patriotique, il est hors de cause; mais comment peut-il être mis à exécution? Et savez-vous à quel point la chose me touche? Si j'ai ou n'ai pas envie de faire quelque autre figure que mon personnage de pasteur? N'ai-je point aussi de paroisse à ménager, de collègues à éviter, de devoirs à ne profaner ni par de faux bruits, ni par de vaines prétentions?... N'est-ce pas encore justement le temps de ma crise, je pourrais presque dire pour la vie ?... Qu'est-ce que je prétends par là? Je ne le sais pas moi-même : vous donner un conseil, un avertissement, un encouragement? L'un aussi peu que l'autre. Prier, supplier, ordonner de me laisser? Pas davantage ;... seulement épargnez votre ami, songez à sa chétive position dans une petite paroisse, à la crise qu'il traverse, à son emploi » (2).

(1) *Von und an Herder*, I, 343.
(2) *Werke*, V, 27 (9 mars 1773).

Que de précautions! et comme le caractère de Herder susceptible parfois jusqu'à l'excès, craintif sans raison, se révèle encore ici! Cependant s'il ne prétendait pas donner d'ordre à Hamann, il espérait bien sans cela obtenir de lui ce qu'il désirait, le retard de l'impression des *Pensées et doutes*. Le moyen le plus sûr, c'était de lui inspirer, tout en le flattant, des scrupules au sujet de son écrit. «J'ai blâmé dans mon cœur, ajoutait-il, le Mage d'aimer ces figures contournées, anomales, allégoriques, dont lui seul voit et se représente l'ensemble, mais qui manquent leur effet sur tous ceux chez qui la portée visuelle ne dépasse pas le bout de leur nez. Il y a encore une ombre, une seule, il est vrai, mais qui me fait trembler, vieille femme que je suis. Ne pourrais-je donc pas avoir votre traité avant qu'il soit imprimé. Les *Cœlii* (1) l'ont bien vu, et Kœnigsberg est si près. Mais au cas où tout serait vain et inutile, épargnez-vous du moins, digne ami ; gardez qu'on ne vous donne un prytanée, qui est érigé depuis longtemps et que nombre de gens considérables ont occupé et habité. »

Hamann ne pouvait être dupe des précautions tout oratoires de Herder; mais par amitié pour lui, et désireux aussi peut-être de s'attacher encore davantage un partisan qu'il avait craint de voir s'éloigner, il n'hésita pas à se rendre à ses désirs, et il le fit avec un empressement auquel Herder lui-même était loin de s'attendre (2). « Si votre demande, lui écrivait-il (3), était venue quatre semaines plus tôt, j'aurais peut-être été assez faible pour vous faire dépositaire de mon secret; mais à des conditions qui vous auraient exposé à force tentations de la chair, dont vous êtes présentement débarrassé. Mon manuscrit, ajoutait-il, n'est pas d'une nature si

(1) Nicolaï et ses amis. Nicolaï dans sa réponse à Hamann avait pris le nom de *M. Coelius Serotinus*.

(2) *Von und an Herder*, I, 367.

(3) Lettre du 20 mars 1773. — *Werke*, V, 31.

transfigurée qu'il puisse être à la fois en deux endroits. A mon su, il n'y en a maintenant qu'un seul exemplaire au monde, et j'en ai brûlé de mes propres mains tous les matériaux. Soyez sans crainte; les Cœlii et tous ceux dont vous rêvez n'ont rien lu et ne savent rien. »

Ainsi Hamann renonçait à faire paraître son livre. On ne pouvait s'exécuter de meilleure grâce, et il avait bien après cela le droit de se moquer un peu des craintes exagérées et des critiques de son ami. « Ah! les figures contournées, anomales, allégoriques, me sont devenues un second élément, sans lequel je ne puis ni respirer, ni penser... Vous aviez soif, digne ami, de mon fade soliloque, et voici que vous recevez en même temps une ample réponse avec un clou et un marteau, qui vous ont causé un petit mal de tête. » Puis persifflant Herder à cause de ses préoccupations excessives pour sa place. « Votre situation dans une petite province, disait-il (1), la crise que vous traversez, votre emploi, voilà en vérité de grands problèmes pour moi. J'aurai recours à toute ma magie pour ne pas causer de scandale dans l'empire des ombres..... Quant au prytanée dont vous me menacez, je me le souhaite, s'il n'en peut être autrement. » Mais ce reproche n'était en quelque sorte que l'expression d'un mécontentement passager, qui échappait à Hamann. Heureux du sacrifice qu'il venait de faire à Herder; assuré, ce semble, par là de son concours et de son attachement pour l'avenir, c'était à ces idées consolantes qu'il voulait s'arrêter. « Soyez calme, disait-il en terminant, visitez plus souvent le vieux Mage du Nord. Bukebourg et Kœnigsberg sont d'ailleurs villes voisines. Adieu donc, et rêvez doucement de votre amoureuse et non moins doucement de votre Hamann. »

Au moment où Hamann allait donner à Herder un gage d'amitié si grand et si sincère, celui-ci toujours inquiet avait déjà écrit à Nicolaï. Rien de plus curieux que la lettre qu'il lui

(1) *Id.*, *id.*, 32.

adressa (1). Elle montre tout ce qu'il y avait de faux dans la situation de Herder, en relation à la fois avec le chef de l'Aufklaerung de Berlin et Hamann, hésitant entre les deux adversaires et n'osant pas surtout avouer ou laisser trop voir à chacun d'eux dans quels termes il était avec l'autre. D'ailleurs il n'était pas plus satisfait du personnage qu'il faisait dans la réponse de Nicolaï que de son rôle dans le Soliloque de Hamann. « Depuis trois ou quatre ans, dit-il, nous sommes presque sans rapports Hamann et moi; la lettre que j'ai reçue par vos soins était la première depuis ce long espace de temps, et la suscription montrait assez que j'étais pour lui comme disparu ou perdu... Mais comme dans son âme s'agitent sans cesse mille mouvements impétueux qui ne deviennent pas toujours des idées claires, son cœur a débordé dans le Soliloque, où Absalon se trouve autant à l'ombre qu'il peut l'avoir été sous la porte de Gésur. Mais qu'alors M. Cœlius le mette en lumière pour développer et en quelque sorte analyser sur lui l'inutilité de je ne sais quel plan ou quelle rêverie, voilà, digne ami, ce qui me serait incompréhensible, si je ne savais que cela n'a eu lieu précisément qu'*illustrandi causa* et par suite de l'essor épistolaire de Pégase..... Mais sait-on donc si son Gésur plait ou déplait à ce malheureux enfant, à cet Absalon; s'il serait disposé à le troquer pour tout autre coin de sa célèbre, glorieuse et illustre patrie!... Est-il certain en fin de compte qu'il veuille ou puisse d'après le goût moderne appliquer ses années d'étude, — qui à la vérité durent et dureront encore longtemps, — à quelque doctrine à la Radcliff dans les fonds bas ou hauts de l'humanité... Eh quoi! s'il rêvait d'autres plans et que de pareilles prétentions lui fussent un obstacle dans son chemin? Je ne dis pas que Cœlius eût dû jeter un regard d'enquête sur ces questions possibles... Mais Absalon peut regretter qu'on se donne pour lui, de quelque manière que ce soit, une peine inutile. »

(1) 11 mars 1773. *Von und an Herder*, I, 345 (10 mars 1773).

Ce langage sévère était loin des précautions et des ménagements dont Herder avait usé avec Hamann. Nicolaï effrayé chercha aussitôt à s'excuser d'un malentendu que pouvait avoir causé son « inhabileté dans le style obscur. » Il n'avait point, disait-il, compris un mot du dessein que se proposait Hamann dans le Soliloque; mais Kanter à son arrivée lui avait donné quelques explications. C'était par lui qu'il avait connu les hardis projets de Hamann. Il en avait vu l'inutilité et avait voulu faire comprendre à leur auteur qu'il n'était pas prudent et pouvait même être dangereux de donner des conseils en politique, quand on ne vous en demande pas. Il n'était que trop certain, ajoutait-il, que le roi ne favoriserait pas un Allemand qui ne renierait pas sa patrie et ne se ferait pas Français; mais cet état de choses ne pouvant être changé, le meilleur était de garder le silence. Il n'y avait point jusqu'à ses allusions que Nicolaï ne cherchât à excuser, tant il craignait que Herder ne donnât à cette affaire une fausse interprétation et tenait à conserver à sa revue un collaborateur aussi précieux! Puis revenant sur le roi, sur ses préjugés invétérés, il terminait par ces réflexions dont quelques-unes ont leur intérêt et sont passées à l'état de *Credo* dans l'histoire littéraire de l'Allemagne. « De bouche j'aurais beaucoup à vous dire sur ce sujet, par écrit ce n'est pas faisable. On n'a pas, en effet, au dehors une juste connaissance de la situation véritable que la littérature allemande doit prendre à notre cour. Peut-être aussi est-il bon d'une manière générale que nos gros messieurs ne s'inquiètent pas trop de la littérature nationale; par là elle existe davantage *mole sua;* aussi je suis irrité de voir nos savants chercher sans nécessité appui auprès des grands. » Ces explications pouvaient satisfaire Herder; la promesse de Hamann de ne point publier son mémoire le disposait d'ailleurs à les accepter, et il oublia cette affaire qui l'avait un instant inquiété, mais qui n'est qu'un épisode curieux, sinon sans importance de son histoire. Ce que j'en ai dit aussi est

plus que suffisant, et il est temps que je reprenne le récit interrompu des relations du jeune pasteur avec Gœthe et Merck, le côté le plus intéressant de son activité littéraire à cette époque de sa vie.

CHAPITRE IV.

LE CERCLE LITTÉRAIRE DE DARMSTADT.

Merck et les Annonces savantes de Frankfort. — Gœthe critique et théologien.

I.

Nous avons vu comment, en 1770, Herder avait, à son passage par Darmstadt, fait la connaissance de Merck ; depuis lors les deux écrivains n'avaient point cessé d'être en rapport. Tandis que, dans sa retraite studieuse de Strasbourg, il semblait oublier ses autres amis d'Allemagne, Herder fit une exception pour Merck. C'était à lui qu'il communiquait ses lectures et ses travaux ; il l'associait à ses découvertes, l'initiait à ses théories sur Ossian, sur Shakespeare et sur la poésie ; et, comme à Gœthe, il lui demandait de recueillir les chansons populaires qu'il entendait. Cet ami, dont « le cœur sensible » lui paraissait « un présent du ciel, » partageait avec sa fiancée le privilége de connaître les quelques pièces de vers qu'il composait et les vieilles ballades qu'il traduisait au milieu de sa solitude ; c'était à lui encore qu' « orphelin de la littérature allemande, » il s'adressait pour avoir les livres qui lui manquaient, et Merck poussa la complaisance jusqu'à copier ceux qu'il ne pouvait lui procurer (1). Le retour de Herder à Darmstadt l'année suivante ne fit que resserrer encore les liens de cette étroite amitié. C'est alors que le jeune pasteur fut admis dans la société littéraire des « trente-quatre élus, » qui s'était formée dans cette ville, et dont Merck était l'âme et le principal représen-

(1) *Merck's Briefe*, I, 3, 5, 7, 8, 12, 20, 22; 24, 26, 27, 29, 36. — *Id*, II, 15, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35.

tant; le conseiller Hesse, le professeur Petersen, le recteur Wenck, Julius Hœpfner, le juriste de Giessen, à ce qu'il semble, en faisaient aussi partie. Cette association devait attirer l'attention des contemporains sur Darmstadt, jusqu'alors obscure et inconnue. La visite de Gleim et de Wieland, qui suivit de près celle de Herder, en fut une première preuve.

L'auteur d'Agathon arrivait de Ehrenbreitstein; il y avait accompagné les Jacobi chez Mme de La Roche, qu'il n'avait pas vue depuis son installation à Erfurt; il ne voulut point retourner dans cette ville, sans pousser jusqu'à Darmstadt, où l'attirait la réputation naissante de Merck. Il s'y rencontra avec Gleim. L'arrivée des deux poëtes, célèbres à des titres si différents, ne pouvait manquer de faire sensation; ce fut une fête pour les âmes sentimentales. La fiancée de Herder, qui en était une, nous a laissé le récit curieux d'une après-midi qu'elle passa chez son beau-frère dans leur société. « Je suis encore, écrit-elle à Herder (1), plongée dans un doux rêve d'amitié; Gleim et Wieland sont venus ici!... O si je pouvais vous décrire quelques-unes des scènes qui ont agité mon âme! Merck, Leuchsenring et moi nous nous pressions dans l'embrasure d'une fenêtre autour du vieux et vénérable Gleim, si bon, si doux, si gai, si honnête, nous abandonnant à tous les sentiments de la plus tendre amitié. Si vous aviez vu la figure doucement égayée du bon vieillard! Il versait des larmes de joie, et moi j'avais reposé ma tête sur la poitrine de Merck; il était singulièrement ému et pleurait aussi... O douces larmes, versées dans le sein des vrais amis, que vous êtes divines! » Rien ne manque à ce tableau sentimental, on regrette seulement de ne pas y avoir figurer Wieland: par malheur le chantre des Grâces n'avait point plu à la fiancée de Herder. « Il faut le voir longtemps, dit-elle, avant de le connaître; je ne me suis aperçue qu'une heure avant son départ, qu'il peut être chaud et sentimental. »

(1) *Nachlass*, III, 63 (4 juin 1771).

Cependant quelque vif intérêt qu'eût excité la visite de Gleim et de Wieland, elle n'établit aucune relation suivie entre Darmstadt et les autres centres littéraires de l'Allemagne ; il n'en fut pas de même de la liaison de Merck avec Gœthe, qui unit quelque temps dans une action commune cette ville et Frankfort. Nous avons perdu de vue le jeune poëte depuis le mois d'août 1771. Après avoir achevé sa thèse, il avait quitté Strasbourg pour retourner à Frankfort ; il y rentrait cette fois grandi en talents, mûri par la réflexion, et certain désormais de la vocation poétique à laquelle la nature le destinait, non moins que prêt à s'avancer d'un pas sûr dans la voie que Herder lui avait ouverte. Le souvenir des enseignements de son maître le soutenait dans son isolement. « Apollon du Belvédère, lui écrivait-il en réponse à une lettre, malheureusement perdue, qu'il avait reçue de lui peu après son départ (1), pourquoi te montrer dans ta nudité, pour nous faire rougir de la nôtre ?... Herder, Herder, restez pour moi ce que vous m'êtes. Si je suis destiné à être votre satellite, je le serai fidèlement et de cœur... Adieu, mortel chéri. Je ne vous lâche pas. Jacob lutta avec l'Ange du Seigneur (moi aussi je lutterai avec vous), dussé-je en rester paralysé. » Le jeune poëte tint parole et, pendant les deux années qui suivirent, dans tout ce qu'il fit ou écrivit il est facile de retrouver la marque des leçons de Herder. Cependant l'influence du critique ne fut pas la seule que Gœthe subit à cette époque de sa vie ; il s'y joignit bientôt celle de Merck, dont il fit la connaissance peu de temps après son retour de Strasbourg.

Vers la fin de 1771, Merck était venu à Frankfort (2). Il connaissait les Schlosser, et en particulier le plus jeune, ancien condisciple de Gœthe, Georges, qui vivait retiré dans sa

(1) *Nachlass*, I, 28 (sept. 1771).
(2) *Nachlass*, I, 36 et III, 169.

ville natale depuis qu'il avait quitté le service du prince Eugène de Wurtemberg. Ils le mirent en rapport avec le poëte, dont Merck avait dû d'ailleurs entendre parler par Herder (1). Il est à supposer même que ce dernier avait préparé un rapprochement entre les amis qui lui étaient également chers. Quoi qu'il en soit, la connaissance fut vite faite. L'enthousiasme, le génie naissant de Gœthe, séduisirent bientôt Merck, comme ils gagnaient le cœur de tous ceux qui l'approchaient. On peut croire que celui-ci invita dès lors le jeune poëte à venir le voir à Darmstadt ; cette visite, qui n'eut lieu toutefois que l'année suivante, mit le sceau à l'amitié qui s'était formée entre eux dès le premier jour : elle devait avoir sur Gœthe une influence incontestable.

Cette influence, le grand écrivain l'a reconnue lui-même dans *Poésie et Vérité* ; il parle aussi avec estime du jugement sûr et de la pénétration de Merck ; mais tout en reconnaissant que grâce à une nature heureusement douée, il lui était possible de jouer un rôle parmi les littérateurs du temps, il oublie trop celui que le critique remplit en réalité, pour faire ressortir uniquement son esprit pratique et ses qualités d'homme d'affaires. C'est là une de ces affirmations erronées, comme on en rencontre si souvent dans les Mémoires de Gœthe, une de ces confusions des choses et des temps, attribuables sans doute à la distance à laquelle il écrivait, mais contre lesquelles on ne saurait trop se mettre en garde (2). Le caractère que Gœthe prête à l'ami, avec lequel nous allons le voir si étroitement lié, ne paraît pas plus conforme à la réalité. Cet étrange désaccord qu'il aurait pré-

(1) *Dichtung und Wahrheit*, L. XII.

(2) Cf. Viehoff, *Goethe's Leben*, II, 9. — Sur la fin de sa vie, Merck, éprouvé par des malheurs de famille (il avait perdu quatre enfants) et par des revers de fortune, atteint aussi d'une maladie incurable, devint misanthrope et méfiant et tomba dans une sombre mélancolie, qui le poussa au suicide. Gœthe paraît s'être trop rappelé ces faits, postérieurs de vingt ans à ceux qu'il raconte.

senté, cette circonstance capricieuse qui en aurait fait tour à tour un ami généreux et sûr ou un fripon, ne se manifestent ni dans les lettres de Merck, ni dans celles de ses contemporains. Ils ne savent rien de ce principe négatif et destructeur que lui impute Gœthe, encore moins de cette nature satanique qui aurait fourni au poëte l'original de Méphistophelès. « Aimez Merck quelque peu en mon nom, » écrivait vers ce temps Herder à sa fiancée, que le trouble-paix Leuchsenring, cet esprit brouillon et tracassier, avait failli indisposer contre son ami (1). « C'est une nature généreuse que j'estimerai toujours et dont je souhaite d'être toujours estimé. Restons tous trois, notre vie durant, amis francs et sincères. Je ne sais, ajoutait-il, ce que je souhaiterais faire pour lui. » Telle était l'amitié que Merck savait inspirer et partager; telle fut aussi en réalité celle que Gœthe éprouva pour lui. Sa conduite pendant tout le temps de son intimité avec Merck en est la preuve, et ses lettres de cette époque sont la réfutation anticipée des accusations qu'il a fait plus tard peser sur le critique et du blâme posthume qu'il lui a infligé, mais que rien ne me paraît expliquer ni justifier.

Si Gœthe l'avait charmé par son esprit ardent et original, Merck aussi l'avait dès le premier jour gagné et séduit. « J'ai passé, il y a quelque temps, une splendide soirée avec Merck, écrivait-il à Herder (2) ; j'ai été aussi content qu'on peut l'être de trouver un homme dans le commerce duquel les sentiments se développent et les pensées se précisent. » Plus âgé que Gœthe et avec une toute autre expérience de la vie, nourri de la lecture des écrivains anglais, en particulier de celle de Shakespeare et d'Ossian, versé dans la connaissance des beaux-arts non moins que dans celle de la littérature, Merck devait frapper un esprit aussi avide de s'instruire que celui de Gœthe ; il le gagna aussi sans doute par un autre côté.

(1) *Nachlass*, III, 208 (21 mars 1772).

(2) *Nachlass*, I, 36 (décembre 1771).

En échange continuel d'idées depuis dix-huit mois avec Herder, associé à ses pensées les plus secrètes, la conversation du critique devait lui offrir comme un écho des enseignements de son maître ; et l'esprit de Herder présidait ainsi en quelque sorte à leurs entretiens.

On ne peut douter que dans de telles dispositions le jeune poëte n'ait eu rien de plus pressé que d'aller à Darmstadt rendre à Merck la visite que celui-ci lui avait faite à Frankfort. Pour des raisons que l'on ignore, le voyage longtemps différé n'eut lieu qu'au mois de mars 1772. Gœthe le fit en compagnie de G. Schlosser. Caroline Flachsland nous a laissé le récit de l'arrivée des deux amis, qui dut avoir pour elle un intérêt particulier à cause de l'affection qui unissait Gœthe et Herder. « Il y a quelques jours, écrivait-elle à ce dernier (1), j'ai fait la connaissance de votre ami Gœthe et de M. Schlosser... Gœthe a avec vous une certaine ressemblance de ton et de langage, je ne sais quoi qui m'a attachée à lui. Il parle de vous avec enthousiasme... Il nous a lu une magnifique ballade de votre façon, que je n'avais pas encore entendue. » Dans la réponse qu'il fit à sa fiancée, Herder lui exprima son opinion sur Gœthe, dont il semble qu'il ne lui eût pas encore parlé ; ce témoignage, tout laconique qu'il est, est précieux à recueillir, parce qu'il montre ce que le maître pensait alors de son élève : « Gœthe, dit-il, est vraiment bon, seulement un peu trop léger et folâtre, ce qui a été l'objet de mes éternels reproches. Il a été d'ailleurs le seul qui me fît visite dans ma captivité de Strasbourg et que j'aimasse à voir; je crois aussi, sans me vanter, lui avoir donné quelques bonnes impressions, qui produiront un jour leur fruit (2). »

(1) 9 mars 1772. *Nachlass*, III, 196.

(2) *Erinn.*, I, 219. Le jugement porté dans une lettre du commencement de mai 1772 est moins élogieux, mais non moins curieux à certains égards : « Gœthe est une bonne nature, et ses visites vous montreront comment on peut aimer à vivre, faire des folies, sauter et chanter bien haut à propos de fort peu de chose. »

Le jeune poëte ne s'était pas moins plu à Darmstadt qu'il n'y avait plu lui-même; cette réunion d'hommes distingués que Merck avait su rassembler autour de lui, la connaissance de Caroline Flachsland et de sa sœur, avaient eu pour lui un attrait puissant. Dans cette société nouvelle il trouvait l'occasion de se montrer sans contrainte, tantôt s'abandonnant à la gaieté de son naturel, tantôt écoutant Merck et ses hôtes discuter quelque question littéraire et se faisant volontiers le secrétaire de ces disputes savantes; d'autres fois il récitait quelques pièces de circonstance ou consultait ses nouveaux amis sur son Goetz. Il n'était donc point suprenant qu'il recherchât un séjour qui lui offrait tant de charme; désormais ses visites à Darmstadt se multiplièrent; le plus souvent dans cette ville ou à Hambourg, il devint, nous dit-il, presque étranger dans la maison paternelle (1). Mais ces courses de Darmstadt à Frankfort et de Frankfort à Darmstadt, n'étaient point perdues pour la poésie; il sentait y croître son amour pour la nature, et souvent au milieu des scènes gracieuses ou terribles qui se déroulaient devant lui, agité des sentiments qui se pressaient dans son sein, la muse lui inspirait quelque chant nouveau. Le *Wandrers Sturmlied* peut donner une idée de cette explosion de pensées du jeune poëte, de « ces hymnes étranges » qu'il redisait en chemin. Il feint qu'un voyageur, — lui-même, cela va sans dire, — est assailli par un orage; mais rien ne l'arrête; il chemine, il chemine toujours, insoucieux du vent et de la pluie; que lui importe le froid? le feu du génie qui brûle en lui le réchauffe; que lui importent les difficultés de la route et l'obscurité de la nuit? les ailes du génie l'abritent et ses feux l'éclairent. On voit quel esprit anime cette production, une des plus remarquables de la Période d'orage; elle peint à merveille les aspirations hautaines de cette génération novatrice, la confiance orgueilleuse de ces *Génies*, dont les efforts titanesques ne tendaient à rien moins qu'à fonder

(1) *Dichtung und Wahrheit.* L. XII.

sur les ruines du passé un nouvel édifice religieux et poétique.

Le premier voyage de Gœthe à Darmstadt eut lieu, nous avons vu, en mars, nous l'y retrouvons dès le mois suivant. Cette seconde visite acheva sa connaissance avec ses nouveaux amis; accueilli, fêté par tous, il y apparut dès lors dans toute la spontanéité de sa nature aimable et primesautière ; conteur non moins que lecteur charmant, il se prodigua ; « il est plein de chansons, » disait de lui Caroline Flachsland (1). Il avait lu quelques scènes de son Gœtz ; l'impression produite sur son auditoire fut grande. « J'ai cru, écrivait encore la fiancée de Herder, y voir l'esprit des anciens temps. » Gœthe était encore à Darmstadt quand arrivèrent, à la grande joie de Merck, quelques articles de Herder pour le Journal de Frankfort, les premiers peut-être qu'il eût donnés ; il envoyait en même temps à sa fiancée quelques *lieds* ; ce fut une bonne fortune pour la petite société dont elle faisait partie ; mais en ce moment même un événement tout autre, l'arrivée de Mme de la Roche, l'occupait.

La visite de cette femme célèbre manquait encore à Darmstadt ; elle y venait enfin tenir cour de sentimentalité et recueillir de nouveaux hommages. Merck se trouva d'abord presque embarrassé d'un hommage qu'il avait recherché. Abandonné par Gœthe qui resta à Frankfort, « irrité comme un lion » contre Mme de la Roche, dit Caroline Flachsland, mais bien plutôt peu soucieux d'avoir à essuyer le premier feu de la conversation de cette femme d'esprit, il restait seul pour la recevoir. Cela l'inquiétait. « Je ne sais trop, écrivait-il à sa femme(2), comment je m'en tirerai avec Mme de la Roche. C'est une tête forte et je sais par expérience qu'il ne fait pas bon se frotter *contre* ; au moins quand on la voit, elle est tout autre chose que ses lettres. Elle parle infiniment mieux qu'elle

(1) *Nachlass*, III, 225.
(2) *Merck's Briefe*, III, 23. Cette lettre est en français.

écrit. » On sait que c'était le cas pour Mme de Staël; l'amie de Wieland lui ressemblait par d'autres côtés. « Mme de la Roche, dit encore Merck, est une femme du grand monde, qui a les manières les plus nobles... Elle prend son masque d'insensibilité comme elle veut, elle sait aussi le déposer quand elle veut. » Telle était en réalité l'auteur de ***Mademoiselle de Sternheim*** (1); ses admirateurs de Darmstadt s'en étaient fait une tout autre idée; quelques-uns furent désagréablement détrompés. Il faut entendre Caroline Flachsland, nature naïve et bonne cependant, juger avec son esprit étroit et vaniteux la femme célèbre qu'elle avait eu si grande hâte de voir; on sent dans chaque mot le dépit et la jalousie de la petite bourgeoise qui s'est crue négligée ou éclipsée par la grande dame.

« Enfin Mme de la Roche a paru au milieu de nous, écrit-elle à Herder (2), mais quelle différence avec la simple et sublime Sternheim! Figurez-vous quel coup pour nous, pour notre idéal peut-être trop grand, de voir une femme recherchée, pimpante, une dame de cour, une femme du monde... pleine d'esprit, de raison. Elle s'avance avec la plus grande aisance, jette à tout venant un baiser de la main, ses beaux yeux noirs parlent à droite et à gauche, son sein se soulève,—en un mot, elle ne nous a pas plu avec ses airs de coquetterie et cette manie de représenter... Ta fiancée, cher Herder, ajoute-t-elle, a fait bien sotte figure; Mme de la Roche et sa fille Maximiliane dirigeaient la conversation à force d'esprit, et je restais niaisement assise, n'ayant qu'yeux et qu'oreilles; car pareil spectacle était pour moi aussi inattendu qu'étrange. » La rancune féminine est de tous les pays et Caroline Flachsland, on le voit, cédait facilement à la sienne. Mme de la Roche ne devait pas beaucoup plus que Wieland trouver grâce à ses yeux.

(1) Roman en lettres publié l'année précédente par Wieland et admiré beaucoup dans la société de Darmstadt. Cf. Ludm. Assing, *Sophie von La Roche*, 135.

(2) *Nachlass*, III, 234 (avril, 234).

Cette place, Herder lui avait aidé déjà à la faire ; il avait commencé à débrouiller cette confusion d'idées, dont Gœthe achevait maintenant de s'affranchir. Aussi comme la pensée du jeune poëte se reportait à ce moment même vers son maître ! « Il ne se passe pas de jour, lui écrivait-il (1), que je ne m'entretienne avec vous, et bien souvent je me dis, si seulement il m'était permis de vivre près de lui. Cela viendra. Comme le jeune homme de Kuras (2), j'ai voulu partir trop tôt et vous chevauchez trop vite. N'importe ; je ne resterai pas inactif, je suivrai ma voie, et ferai ce qui dépend de moi; si nous nous rencontrons encore, le reste viendra de soi. » Le moment approchait cependant où l'accord qui, depuis Strasbourg n'avait cessé d'exister entre Gœthe et Herder, allait être troublé et où le disciple affranchi allait pour quelque temps s'éloigner complètement de son maître. Cette époque est, au contraire, celle de sa liaison la plus étroite avec Merck.

Au mois d'août, Gœthe avait accompagné son nouvel ami à Giessen, où Merck était venu chez Hœpfner tenir un de ces congrès littéraires alors si fréquents ; il ne devait pas tarder à le suivre à Darmstadt. Le jeune poëte y arriva au commencement de l'automne, après cette visite célèbre qu'il avait faite à Mme de la Roche, et où la vue de la jeune Maximiliane lui inspira une passion, qui ne l'effaça pas sans doute dans son cœur, mais s'unit bien plutôt au souvenir de Charlotte Buff, à l'amour de laquelle Merck venait de l'arracher. Le séjour que Gœthe fit dans la maison du critique ne pouvait que contribuer à calmer la douleur que lui causait son départ de Wetzlar et à ramener par le charme de l'amitié et de l'étude la paix dans son âme. Plus ils se connaissaient, plus le poëte et Merck devenaient nécessaires l'un à l'autre. L'échange d'idées communes, un même goût pour les arts.

(1) *Nachlass*, I, 40.
(2) Georges, page de Gœtz.

les rapprochaient chaque jour davantage (1). Gœthe qui dans les derniers temps avait senti se réveiller en lui avec plus de force que jamais sa passion pour le dessin, la communiqua à son ami; en échange de ses conseils littéraires, il lui donnait des leçons d'art. « Notre Gœthe est ici, écrivait alors Caroline Flachsland à Herder (2), tout occupé à dessiner, et nous, assises autour de la table d'hiver, nous regardons et écoutons. Il y a chez Merck comme une académie ; ils dessinent et gravent souvent ensemble. » Cependant ces récréations artistiques, avec quelque ardeur qu'il s'y livrât, n'enlevèrent point Gœthe aux occupations littéraires auxquelles il s'était remis au lendemain de son retour à Frankfort ; il ne cessait de travailler à son Gœtz ; le plan du Faust était conçu, et en ce moment il se préparait à publier son traité, maintenant achevé, de l'*Architecture allemande*. En même temps il poursuivait avec ardeur sa collaboration aux *Annonces de Frankfort*.

II.

Le voyage que Merck fit au mois de décembre 1771 dans la patrie de Gœthe, a une importance dans l'histoire de la littérature allemande, qui n'a pas toujours été assez remarquée. Il n'eut point seulement, en effet, pour résultat de mettre en rapport le jeune poëte et l'ami de Herder, il amena et scella l'alliance littéraire de Frankfort et de Darmstadt, il en fit pour quelque temps un des foyers poétiques de l'Allemagne, il unit dans une même action les écrivains de ces deux

(1) « Nous nous reflétons l'un dans l'autre, dit Gœthe lui-même, nous nous appuyons l'un sur l'autre et partageons toutes nos joies et nos ennuis. » *Nachlass*, I, 45. (5 déc. 1772).

(2) *Nachlass*, III (37 nov. 1772). — « Gœthe est encore ici, écrivait-elle le mois suivant (8 déc., *id.*, 386) et apprend à dessiner à Merck. » — « Il (Gœthe) pense encore à se faire peintre et nous l'y encourageons beaucoup. » — « Je suis en ce moment un dessinateur enragé, plein de courage et de bonheur », dit Gœthe lui-même. *Nachlass*, I, 45.

villes et détermina en particulier Gœthe à se livrer à la critique. Le jeune poëte avait fait dans la société de Herder l'apprentissage de cet art difficile, qui suppose à la fois des connaissances si variées et une lecture si étendue, un jugement si sûr et un esprit si vif; à l'instigation de Merck, il en tenta alors la pratique, et, par ses articles, il occupa bientôt une des premières places parmi les représentants de ce genre littéraire en Allemagne.

Depuis un demi-siècle, toutes les écoles qui s'y étaient succédé avaient eu leur revue destinée à faire connaître les écrits de leurs membres ou à propager leurs théories littéraires. Les Suisses avaient donné l'exemple avec les *Discours des peintres*, Gottsched avait suivi, et nous avons vu comment l'école indépendante qui se forma près de lui ne crut pouvoir mieux s'affirmer qu'en publiant les *Bremer Beitræge*. Dès ses débuts Lessing aussi avait eu recours au journalisme pour répandre ses idées de réforme, et Klopstock lui-même n'avait pas dédaigné ce moyen de s'ériger en arbitre du Parnasse allemand. C'était aussi grâce aux revues de Nicolaï que Berlin était devenu à son tour un centre littéraire; Kœnigsberg, Hambourg, Halle, toutes les villes qui prétendirent à la gloire des lettres avaient eu tour à tour leurs journaux; les jeunes écrivains de Frankfort et de Darmstadt, qui aspiraient eux aussi à fonder une école nouvelle, ne devaient-ils pas avoir un organe à eux? Ils le trouvèrent dans les *Archives* ou *Annonces savantes de Frankfort*.

Les Annonces existaient déjà, à ce qu'il semble; mais elles n'avaient ni valeur, ni importance littéraire. Merck, avec ce sens pratique qui le caractérisait, désireux peut-être aussi d'opposer une revue particulière à celle des autres centres poétiques d'Allemagne, engagea Georges Schlosser à en prendre la direction. L'ancien condisciple de Gœthe était merveilleusement propre à cette entreprise; les loisirs dont il jouissait, sa connaissance approfondie de la littérature alle-

mande et des littératures étrangères, la publication du *Catéchisme à l'usage des paysans,* qui lui avait fait prendre place aussitôt parmi les écrivains en renom, lui donnaient l'autorité nécessaire pour diriger la nouvelle revue ; son frère Jérome et Gœthe à Frankfort, Merck et ses amis de Darmstadt et de Giessen, Schulz, Wenck, Hœpfner, les frères Petersen, y prirent part presque aussitôt. Herder n'y écrivit que quelques mois plus tard. On peut être surpris que Merck n'ait point cherché tout d'abord à le gagner à son projet, ou même qu'il ne le lui ait pas communiqué ; peut-être ne doutait-il pas de la collaboration de son ami, peut-être aussi l'idée de fonder cette revue ne lui vint-elle que pendant son séjour à Frankfort, ou bien, empêché depuis quelque temps par ses occupations de correspondre avec Herder, ne trouva-t-il point l'occasion de l'en avertir. Quoi qu'il en soit, la nouvelle école, dont Gœthe allait bientôt devenir le chef, avait désormais son journal ; elle pouvait maintenant faire marcher de front l'exemple et le précepte, instruire à la fois par les œuvres nouvelles qu'elle allait produire et réformer le goût du public par la critique des écrits contemporains ; elle ne devait pas manquer à cette double mission. Les jeunes écrivains qui la composaient se mirent bravement à l'œuvre, et s'attaquèrent à tous les travers avec une hardiesse qui surprit et parfois même scandalisa.

Quelques années auparavant (1766), Gerstenberg, ce précurseur de la Période d'orage, s'était fait le champion des doctrines nouvelles dans ses *Mémoires de littérature allemande* (1). C'était, comme les *Fragments*, une suite et parfois une réfutation des *Literaturbriefe* ; aussi, bien qu'il différât sur plus d'un point du nouvel écrivain, Herder salua-t-il aussitôt en lui, sinon un frère dans la critique, du moins un

(1) *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur.* Elles se publiaient à Sleswig.

novateur utile au progrès des lettres en Allemagne (1). Toutefois la revue de Gerstenberg dura peu. Les Annonces de Frankfort allaient continuer son œuvre inachevée. Sans souci des traditions des écoles qui avaient précédé, ayant de la poésie une idée plus haute et plus juste qu'on ne l'avait fait jusque-là, unissant l'admiration et la connaissance des anciens et celle des modernes, curieux comme on ne l'avait point encore été du Moyen Age, les nouveaux critiques étaient on ne peut mieux préparés pour diriger le mouvement des esprits et faire porter à la révolution littéraire tous les fruits qu'elle pouvait produire. Les vérités, annoncées par Lessing dans les Lettres sur la littérature, les vues originales de Hamann, étendues et fécondées par Herder dans ses Fragments et dans ses Silves, allaient trouver ici leur expression définitive. C'est surtout, en effet, l'influence du jeune écrivain qui se révèle dans le Journal de Frankfort; elles continuent et complètent son œuvre de critique; et, tout absent qu'il était, c'est son esprit qui présidait à la rédaction de ces articles le plus souvent, Gœthe nous l'apprend (2), discutés et rédigés en commun. Les contemporains ne s'y trompèrent pas. « N'est-ce pas, écrivait Claudius à Herder (3), vous avez la main dans les Annonces de Frankfort? Du moins il semble que vous en êtes le *custos* et que tout le chœur chante d'après vous. » Cela ne saurait surprendre. Merck et Gœthe étaient initiés de longue date à ses théories, les autres collaborateurs les connaissaient en partie par ses écrits, surtout par les Fragments. C'était là que Gœthe lui-même, si au courant toutefois des idées de son maître, mais obligé alors de compléter son apprentissage de critique, allait chercher ses inspirations et un modèle pour les articles qu'il destinait à la revue

(1) Lettre à Scheffner du 15 sept. et 4 oct. 1766. *Lebensb.*, II, 96.
(2) *Dichtung und Wahrheit*, L. XII.
(3) *Nachlass*, I, 37, 30 nov. 1772.

de Merck. « Depuis quinze jours, écrit-il à Herder (1), je lis vos Fragments pour la première fois ; je n'ai pas besoin de vous dire ce qu'ils sont pour moi. J'ai été enchanté de vous avoir atteint presque dans ce que vous dites des Grecs ; mais ce qui m'a été comme une apparition divine, ce qui m'a pénétré et animé de sa sainte présence, c'est de lire que la pensée et le sentiment sont ce qui forme l'expression. »

Cependant si l'esprit de Herder présidait ainsi en quelque sorte aux Annonces de Frankfort, cela n'empêchait pas chacun des collaborateurs d'y avoir sa figure à soi et de conserver son indépendance de pensée. « Dans votre journal, écrivait Herder à Merck (2), vous êtes toujours Socrate-Addison, Gœthe le plus souvent un jeune lord orgueilleux, aux ergots terriblement longs, et, quand je me présente, c'est comme le doyen d'Irlande armé de son fouet. » Néanmoins, sans doute pour donner plus d'unité à la rédaction, les articles des Annonces étaient non-seulement, comme nous avons vu, souvent discutés en commun, mais Merck conservait le droit de les modifier au besoin. Aussi il n'est pas possible de savoir à qui attribuer la plupart de ceux qui parurent dans la célèbre revue ; c'est une œuvre collective qu'il faut juger dans son ensemble, mais dont l'action fut peut-être d'autant plus grande qu'elle était anonyme.

Salués avec enthousiasme par les contemporains, heureux de voir, comme l'écrivait G. Jacobi (3), que « des écrivains indépendants et généreux de pensée prissent la direction de la critique allemande, dont l'image bâtarde avait été trop longtemps exposée dans d'ignobles boutiques, » les Annonces de Frankfort jouirent bientôt d'une autorité incontestée. Leur influence toutefois ne devait pas être de longue durée ; le départ de Merck pour Saint-Pétersbourg pendant l'été

(1) *Nachlass*, I, 40, juillet 1772.
(2) *Merck's Briefe*, I, 37, oct. 1772.
(3) *Merck's Briefe*, II, 43.

de 1773, leur porta un coup fatal. Gœthe, retiré désormais à Frankfort, et tout à ses travaux littéraires, cessa d'y prendre part; il en fut de même de Herder, qui depuis son mariage resta presque sans relation avec Darmstadt. C'en était fait de la célèbre revue. Merck lui-même à son retour de Russie dédaigna d'y rentrer. Elle subsista encore néanmoins, mais abandonnée de ses principaux collaborateurs, délaissée par une partie de ses anciens lecteurs, qui n'y trouvaient plus développées leurs théories favorites, elle perdit presque tout crédit (1). Mais celui dont elle avait joui pendant que Merck en eut la direction suffit pour lui assurer une place considérable dans l'histoire de la critique d'outre-Rhin et mérite de fixer quelque temps notre attention.

Si la durée en fut courte, en effet, l'influence que les Annonces de Frankfort exercèrent sur la littérature contemporaine n'en fut pas moins considérable, et la diversité des questions qui y furent abordées, la compétence des écrivains qui les traitèrent, en firent pendant les deux premières années de leur existence l'organe le plus autorisé de la critique allemande. Philosophie, religion, politique, histoire, beaux-arts, poésie, y furent soumis tour à tour à un examen aussi sévère qu'approfondi, et les préjugés régnants attaqués avec non moins d'ardeur que les idées nouvelles défendues et propagées. C'est là avant tout ce qui fait l'importance de la nouvelle revue; mais elle offre aussi un intérêt particulier par la collaboration que Gœthe y apporta. C'est un spectacle digne d'intérêt, en effet, sinon unique dans l'histoire des lettres, que de voir le jeune poëte se faire journaliste et s'occuper de critique au moment même où il venait d'écrire son Goetz et où il allait concevoir le plan de Werther. Plus tard et à deux reprises différentes, en 1804 et en 1805 dans le Journal d'Iéna et de 1817 à 1827 dans plusieurs revues, Gœthe devait revenir à la critique, mais il n'y montra ni plus d'originalité, ni

(1) *Merck's Briefe*, I. 45.

plus de variété d'aperçus que dans les trente-deux articles qu'il donna, du 11 février 1772 au 20 juillet 1773, aux Annonces de Frankfort (1); ce sont eux aussi qui me serviront à caractériser le rôle que joua pendant les deux années qu'il y collabora, la revue de Merck.

Le premier s'attaquait à la théorie que Sulzer venait de donner des Beaux-Arts. Le critique de Berlin n'était point préparé à remplir une tâche aussi difficile. Élève des Suisses, il était resté fidèle à leurs doctrines morales et littéraires; et, bien que venu après Lessing et Herder, il paraissait ignorer les progrès qu'ils avaient fait faire à la science du beau, et en était encore en 1772 à Batteux et à Baumgarten; n'ayant d'autre base philosophique que le wolfianisme le plus étroit, en matière de poésie ses seules autorités sont Bodmer et Klopstock, et plus encore Bodmer que Klopstock, et, comme les critiques d'avant les Lettres sur la littérature, il comparait encore hardiment les productions les plus médiocres des contemporains aux chefs-d'œuvre de l'antiquité. C'est ainsi que, plaçant la Noachide sur le même rang que l'Iliade et opposant les idylles doucereuses de Gessner aux églogues pleines de verve et de vérité de Théocrite, il n'hésitait pas à dire qu'« Homère eût de grand cœur accordé près de lui une place à Bodmer et qu'à certains égards Théocrite eût mis Gessner au-dessus, à tous à côté de lui (2). » On comprend quelle surprise causa la publication d'une théorie aussi arriérée, dans laquelle, malgré trente ans d'efforts et de progrès, on retrouvait à la fois les idées étroites de Gottsched et les doctrines de

(1) *Saemmtl. Werke*, XXVI. 1-69. Les articles, au nombre de neuf, que Herder donna aux Annonces de Frankfort, n'ayant trait qu'à l'histoire ou à l'exégèse présentent par là même un moindre intérêt; il faut faire une exception toutefois pour celui qu'il a consacré à l'histoire des *Révolutions de l'Italie* de Denina, article où l'on retrouve, avec l'esprit révolutionnaire de la Période d'orage, la profondeur de pensées d'un philosophe préoccupé avant tout « des destinées de l'humanité. »

(2) Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, IV, 221.

Bodmer. Herder aussi fut indigné du « bavardage ennuyeux, » non moins que de la « partialité et de l'esprit de coterie » du nouveau critique (1), et Merck n'en jugeait pas plus favorablement : Gœthe se chargea d'être l'interprète du mépris qu'il inspirait à ses deux amis.

« Ce livre, disait-il (2), est l'œuvre d'un homme qui a voyagé dans le royaume de l'art, mais qui n'y est pas né et n'y a pas été élevé, qui n'y a jamais élu domicile et n'y a éprouvé ni peines, ni joies, qui y a pu faire quelques observations, mais point d'expériences personnelles. » C'était caractériser d'un mot et condamner sans appel ce qu'il y avait de défectueux dans la théorie de Sulzer. Comme le jeune critique se moque aussi de la prétention qu'il avait d'écrire non en amateur, mais en philosophe! Comme il persiffle l'audace qui l'avait fait entreprendre une tâche si au-dessus de ses forces! « Nous connaissons en Allemagne, dit-il en faisant manifestement allusion à Herder, un génie qui unit l'esprit symbolique d'un Platon à la marche prudente d'un philosophe empirique et à la science d'un vrai critique, et pourtant nous croyons qu'il n'aurait essayé la théorie de l'art qu'en société d'un Lessing, d'un Heyne et d'un Ramler. » C'était cependant ce qu'avait tenté Sulzer, et cela sans se soucier des découvertes des contemporains. Aussi ne fallait-il chercher dans son ouvrage nulle vue nouvelle sur les limites ou la classification des arts que Lessing et Herder venaient d'essayer de fixer. Son livre était donc à cet égard un pas en arrière ; il ne l'est pas moins au point de vue de sa théorie éthique ; à l'exemple des Suisses, il subordonne toute œuvre poétique à la loi du devoir, et ses efforts tendent uniquement à établir que le but final des Beaux-Arts doit être d'éveiller en nous des sentiments moraux. Gœthe ne pouvait laisser passer sans protester ces doctrines singulières qui portaient atteinte à l'indé-

(1) *Merck's Briefe*, I, 30. Juillet 1771.
(2) *Werke*, XXVI, 3. — Année 1772, 11 fév.

pendance de la poésie : il ne s'éleva pas avec moins d'énergie contre la prétention de Sulzer de chercher ses modèles dans les œuvres oubliées des Suisses. « Depuis que les eaux du déluge épique, remarquait-il avec ironie, se sont écoulées en Allemagne, on aurait pu laisser sur sa montagne les débris de l'arche de Bodmer à la dévotion de quelques rares pèlerins. » Évidemment il ne fallait pas les offrir à l'admiration de la postérité.

Si le Dictionnaire de Sulzer ne trouva point grâce aux yeux de Gœthe, le jeune critique fut peut-être encore plus sévère pour *Les Beaux-Arts considérés dans leur origine, leur vraie nature et leur application*, qu'il publia l'année suivante. Le titre promettait presque une esthétique, et l'on n'avait que quelques préceptes élémentaires à l'usage d'un débutant ou d'un dilettante (1). Tous les arts s'y trouvaient confondus, quelle que fût d'ailleurs leur différence originelle, et soumis aux mêmes règles. Mais Sulzer avait aussi prétendu innover ; frappé, non sans raison sans doute, de ce qu'il y avait d'indéfini dans le principe de l'imitation de la nature, il avait voulu lui substituer celui de l'*embellissement des choses*, qui était pour le moins aussi indéterminé, bien qu'on puisse y trouver comme un pressentiment de ce que doit être l'idéalisme dans l'art, mais qui semblait aussi revenir, par un chemin détourné, au principe, adopté jadis par Batteux, de l'imitation de la belle nature. Gœthe s'élève avec force contre cette théorie erronée du critique de Berlin, non moins que contre le rapprochement qu'il établissait entre les effets produits par l'art et ceux de la nature. Quand les arts agiraient sur nous en embellissant les choses, fait observer le jeune essayiste, il n'en serait pas moins faux de dire qu'ils le font à l'exemple de la nature. « Ce que nous voyons d'elle, en effet, est force et force qui engloutit ; rien en elle de persistant, tout y est passager ; à chaque instant des milliers de germes sont détruits,

(1) *Werke*, XXVI, 15.

des milliers engendrés ; le grand et le varié, le beau et le laid, le bon et le mauvais, tout coexiste également dans son sein. Et l'art est justement le contraire ; il naît des efforts que fait l'individu pour se maintenir contre la force destructive du tout. » Werther se rappellera ces pensées et elles arracheront à ce fils de la nature une de ses plaintes les plus éloquentes (1).

Les questions d'esthétique ne furent pas les seules d'une portée scientifique dont Gœthe s'occupa dans les Annonces de Frankfort ; il y traita également des sujets de philosophie proprement dite ou même de politique. Mais le peu d'importance des écrits de cette nature dont il rendit compte enlève aux articles qu'il leur consacra presque tout intérêt, et ils se recommandent bien plus par la finesse que par la profondeur ou la nouveauté des aperçus. Ils peuvent servir néanmoins à nous faire connaître certains côtés ou certaines nuances de sa pensée à cette époque de sa vie. Ici par exemple il nous apparaît (2) comme un croyant sincère en la liberté humaine, persuadé qu'il est superflu de disputer sur un sujet aussi controversé que certain. Ailleurs (3) nous le voyons indifférent à l'idée de patrie, déclarer que l'amour qu'elle peut inspirer n'est que le produit d'un heureux concours de circonstances, propre seulement à certains peuples et à certaines époques : opinion que son cosmopolitisme explique sans peine, mais qui n'en surprend pas moins de la part de l'auteur de Gœtz. On le sent, au reste, tout cela n'offre guère plus d'originalité que d'intérêt. Il n'en est pas de même des articles où le jeune écrivain, abordant la théologie, s'est un instant livré à des études, qui auraient dû, ce semble, lui rester étrangères.

(1) *Werther*, 1re partie, 18 août. — Werther, il ne faut pas l'oublier, oppose aussi aux principes de l'embellissement des choses la pure imitation de la nature. *Id.*, 26 mai et 30 mai.

(2) *Werke*, XXVI, 57.

(3) *Id.*, 61.

En le faisant, Gœthe cédait sans doute au mouvement qui portait les esprits de ce côté; mais il faut aussi, je crois, voir là encore plus un effet de l'influence toute puissante de Herder sur lui. Le point de vue théologique du nouvel exégète est aussi le sien, et dans les cinq articles que le jeune critique a consacrés dans les Annonces de Frankfort aux questions religieuses, il nous apparaît, ainsi que son maître, comme également éloigné d'une orthodoxie sévère et inflexible et des vues étroites de l'Aufklaerung; c'est un théiste, un admirateur de Rousseau, affranchi des entraves qui ont opprimé sa première jeunesse, en même temps qu'un apôtre de la tolérance que nous entendons parler. C'est ainsi que dans l'auteur des Lettres sur les vérités les plus importantes de la révélation, on le voit flétrir l'ardeur intolérante avec laquelle Haller poursuivait de ses attaques les « sages orgueilleux du siècle, » dont le crime le plus grand était de se faire de Dieu une idée moins sombre et plus consolante qu'il n'en avait (1). De même l'Histoire de la conversion du comte Struensée lui fournit l'occasion de condamner le zèle indiscret qui dévoile sans mission ce qui doit rester un mystère entre une âme et Dieu (2). Enfin parlant des Considérations sur le Paradis et les événements qui s'y sont passés, il persiffle l'exégèse aventureuse de l'école de Bahrdt qui, incapable de comprendre le sens profond et mystique de la Bible, la voulait ramener tout entière à n'être qu'un récit conventionnel ou allégorique (3).

Dans ces trois premiers articles, on le voit, la sévérité domine; Gœthe tient un tout autre langage dans les deux *récensions* où il parle des Vues sur l'éternité et des Sermons de Lavater sur le livre de Jonas. On sent qu'il s'agit ici d'un écrivain qui lui est sympathique, et on peut voir dans les deux articles qui lui sont consacrés comme le prélude et le gage de

(1) *Werke*, XXVI, 45.
(2) *Werke*, XXVI, 49.
(3) *Werke*, XXVI, 47.

l'amitié qui allait se former pour quelque temps entre le poëte et le célèbre pasteur. Il est vrai, Gœthe raille bien encore, presque autant qu'il le loue, le théologien fantaisiste sur ses efforts pour pénétrer les secrets du« lendemain de la mort »et pour retracer un tableau fidèle de l'état et des prérogatives de l'âme délivrée des liens du corps (1); mais je ne sais aussi quel intérêt vif et sincère se mêle déjà à la critique dans ce premier article; dans le second c'est décidément le langage de la louange qui se fait entendre. La raison en tient sans doute aux sentiments que Lavater avait exprimés dans ses sermons, à celui d'humanité en particulier, « cette première et dernière vertu de l'homme, dont il s'y faisait l'apôtre » (2). Cette manière de penser était, nous allons voir, trop celle même de Gœthe pour qu'il n'y donnât point son entière adhésion.

Ce ne sont point toutefois dans les articles de théologie que Gœthe a donnés aux Annonces de Frankfort qu'il faut chercher son symbole religieux; ils ne montrent guère, en effet, que le côté négatif de ses croyances; la *Lettre du pasteur de *** au nouveau pasteur de ****, au contraire, nous permet d'en découvrir en quelque sorte le côté positif et la nature véritable. A quelle occasion fut écrite cette lettre, publiée en 1773 seulement, mais dont la composition remonte à deux ans de là? On l'ignore; toutefois il n'est pas téméraire de supposer que l'idée en fut suggérée au jeune poëte par la nomination de Herder à Bukebourg. Ce sont d'ailleurs les sentiments humanitaires de son ami et comme un écho de la Profession de foi du Vicaire savoyard qu'on retrouve dans cet écrit original et singulier, plaidoyer éloquent, sous sa forme humoristique, en faveur de la tolérance. Le pasteur de Gœthe ne se croit le droit ni de damner les incrédules, ni de repousser les dissidents : « L'emploi d'un prêtre, dit-il en s'inspirant évidemment d'un

(1) *Werke*, XXVI, 51.
(2) *Werke*, XXVI, 55.

passage connu du Contrat social (1), ne s'étend pas au delà du tombeau, et il a assez à faire en cette vie pour laisser à Dieu le soin de ce qui peut être fait dans l'éternité. » Et ailleurs : « Si nous sentions vraiment de cœur ce qu'est la religion, combien serions-nous réjouis de voir la semence divine porter des fruits de tant de manières différentes. Alors nous nous écrierions : Dieu soit loué ! que son royaume se trouve aussi là où je ne le cherchais pas ! » Et plus loin encore : « Imposer aux autres son opinion est cruel, leur demander qu'ils sentent ce qu'ils ne peuvent sentir est une tyrannie et un nonsens » (2).

La sagesse me semble parler par la bouche du pasteur de *** ; sa lettre fut aussi dans les Annonces de Frankfort l'objet d'un éloge presque sans restriction (3) ; tant le jeune poëte, dont l'auteur de l'article semblait ignorer le nom, s'y était montré interprète fidèle de la manière de voir et de sentir de ses amis, tant ce théisme chrétien qu'il professait, cette tolérance large et universelle qu'il conseillait, répondait à leurs sentiments les plus intimes ! Cette indulgence pour les opinions d'autrui sera pendant toute sa vie une des qualités distinctives de Gœthe ; seulement, sous l'influence de l'étude de Spinoza, le déisme spiritualiste dont il faisait alors profession devait bientôt faire place aux conceptions jadis condamnées du panthéisme, vers lequel l'attirait un secret penchant (4) ; il m'a semblé toutefois qu'il ne serait pas inutile de montrer quelle avait été avant cette transformation définitive, dont une plume éloquente nous a retracé naguère les péripéties diverses (5), les opinions religieuses du grand écrivain, opinions encore trop

(1) *Werke*, XIV, 185. — Cf. *Contrat social*, L. IV, ch. VIII.
(2) *Id.*, *id.*, 189, 190.
(3) Année 1773, 12 mars, p. 169.
(4) Voir plus haut, ch. II, p. 371.
(5) E. Caro, *La Philosophie de Gœthe.*

peu connues et comme obscurcies à dessein dans le récit de Poésie et Vérité.

Quel que soit l'intérêt présenté par les articles religieux que Gœthe a donnés aux Annonces de Frankfort, il ne saurait cependant être égalé, on le comprend, par celui qu'offrent ses comptes-rendus purement littéraires. Cela tient, non à ce qu'il montra peut-être dans ceux-ci une compétence plus grande, mais à ce qu'ils nous permettent de juger des théories du jeune écrivain au moment même où il entre pour toujours dans la carrière poétique. L'un des plus importants est sans contredit celui qu'il a consacré au Miroir d'or de Wieland. Son installation à Erfurt et ses occupations comme professeur n'avaient point arrêté la fécondité du poëte romancier; mais il n'avait point tardé à changer de manière. Après avoir dans les *Grâces* donné un pendant à Musarion et dans le *Nouvel Amadis* une suite à Idris et Zénide, Wieland avait écrit les *Dialogues de Diogène*, pour compléter l'œuvre commencée dans Agathon et montrer ce qu'il fallait entendre à vrai dire par la philosophie pratique qu'il préconisait et quel usage on en devait faire. Fidèle aux doctrines de l'Aufklærung, il les défendait en même temps dans divers petits traités, où il précisait davantage son point de vue; il se préparait ainsi en quelque sorte à porter la lutte sur le terrain politique. C'est ce qu'il essaya dans *Le Miroir d'or ou les rois du Scheschian*. S'attaquant avec plus d'ardeur qu'il ne l'avait encore fait aux préjugés régnants, il s'y faisait l'auxiliaire de Joseph II dans la guerre que le célèbre monarque avait déclarée aux ordres monastiques et dans les projets de réforme qu'il avait entrepris.

Cette œuvre originale, où les idées ingénieuses et la satire personnelle, les allusions piquantes et de graves pensées se mêlent au charme des détails et à l'intérêt du dialogue, fut accueillie avec une faveur inaccoutumée. On oublia ce qu'il y avait de conventionnel dans la peinture des caractères pour ne

songer qu'à la grâce répandue sur l'ensemble. Gœthe, devenu le juge de l'écrivain qu'il avait un instant regardé comme son maître, mais dont la négligence encore plus que les doctrines du Diogène l'avaient un instant éloigné, revint à l'ancienne admiration que Wieland lui avait inspirée ; et, dans les Annonces de Frankfort (1), il le félicita hautement pour la morale humanitaire qu'il exposait, non moins que pour l'énergie avec laquelle il stigmatisait « les empoisonneurs moraux, doublement dangereux, remarque-t-il, parce que la société ne leur a donné ni couleur, ni costume particuliers qui permettent de les reconnaître. » Ces éloges s'expliquent du point de vue rationaliste où le jeune critique s'était placé ; mais ce qui peut surprendre de la part d'un admirateur de Rousseau, tel qu'il l'était, c'est que Gœthe trouve « aussi bonne qu'il en fut jamais sur le papier » la constitution du Scheschian, dans laquelle Wieland oppose aux conceptions démocratiques et égalitaires du réformateur génevois l'idéal du gouvernement patriarcal et absolu des vieilles monarchies de l'Orient. On pourrait croire, en présence de cet éloge, s'il n'avait d'ailleurs été indifférent à cet ordre de questions, que « l'exécution achevée des détails, » la « perfection du coloris, » ont rendu Gœthe indulgent pour les doctrines du romancier. On sent au moins que son talent l'a séduit et charmé. « Le faune socratique de Kœnigsberg lui-même, disait-il en parlant de la peinture « magistrale » que Wieland avait faite du despotisme d'Isfandiar, l'un des sultans du Scheschian, et de son favori, ne saurait parler avec cette vérité et cette chaleur amère contre l'oppression, ni la dépeindre sous des traits plus haïssables qu'elle n'apparaît ici dans la personne d'Eblis. »

Après l'auteur d'Agathon ce fut son amie, Mme de La Roche, qui attira l'attention de Gœthe. Au printemps de l'année 1771 avait paru, par les soins de Wieland, la première partie de l'*Histoire de Mlle de Sternheim*, due à la plume

(1) *Werke*, XXVI, 31.

de cette femme célèbre. Ce roman, né de l'imitation de Clarisse Harlowe et de la Nouvelle Héloise, fit aussitôt sensation. On se l'arracha et il fut un instant le livre à la mode, le manuel pour ainsi dire des âmes tendres et sensibles. Il faut voir quel enthousiasme inspire à Caroline Flachsland l'héroïne de Mme de La Roche, « douce, tendre, bienfaisante, fière et bonne, trompée, mais toujours noble et grande » (1)! Herder lui-même, encore inquiet de la froideur de la comtesse de Bukebourg, se rassure en apprennant qu'elle a lu et admiré Mlle de Sternheim, et il n'hésite pas à regarder ce roman comme unique en son genre (2). Si Gœthe aussi en reconnut les mérites, il eut, il semble, pour cette œuvre sentimentale moins d'admiration que ses amis, et, rappelant les jugements contradictoires dont elle avait été l'objet, il la caractérisa finement, en disant que c'était « le portrait d'une âme humaine, » non une histoire de fantaisie, comme l'avaient cru les critiques (3).

Si on comprend la sympathie de Gœthe pour le livre de Mme de La Roche, on ne s'explique guère, au contraire, les louanges qu'il donne à l'auteur des *Chants du barde Sined* (4), et moins encore l'apologie qu'il semble faire de la poésie bardique en général. On sent qu'il s'agit ici d'un genre cultivé par Klopstock et d'un imitateur du grand poëte, dont la renommée, on peut en juger par l'admiration enthousiaste de Werther, jouissait alors, avant de décroître pour toujours, comme d'un regain de faveur. Gœthe a été mieux inspiré en se faisant auprès des lecteurs du journal de Merck l'introducteur des poëtes de l'*Hainbund* (5). L'almanach des Muses, fondé par Boie en 1770, venait de paraître pour la troisième fois et chaque année il gagnait en importance et en nou-

(1) *Nachlass*, III, 69 et 138.
(2) *Erinner.*, I, 202. *Merck's Briefe*, I, 29.
(3) *Werke*, XXVI, 29.
(4) *Werke*, XXVI, 41.
(5) *Werke*, XX, 34.

vauté. Gœttingue était devenu un des centres poétiques les plus actifs de l'Allemagne et les jeunes talents qui s'y trouvaient alors réunis, mais qui aussi allaient bientôt se disperser, répandaient sur cette ville, jusque-là vouée exclusivement aux études d'érudition, un éclat qui l'a rendue célèbre. Leurs œuvres toutefois n'étaient pas les seules qui faisaient l'ornement et l'intérêt du recueil de Boie, et l'almanach de 1773, en particulier, présentait, à côté des poëtes de Gœttingue, parmi lesquels Voss se distinguait et Burger et Hœlty venaient de prendre place, les noms de Klamer Schmidt, de Claudius, de Gotter, de Wieland, du « vénérable » Gleim, de Michaëlis et de Gerstenberg. Rien ne manquait ainsi à l'intérêt de cette anthologie, qui semblait destinée à rapprocher tous les poëtes de l'Allemagne, mais dont le succès toutefois ne devait guère survivre à la direction de Boie.

C'était cependant, après Darmstadt et Frankfort, presque exclusivement dans ce nouveau centre littéraire que la poésie paraissait devoir fleurir encore ; là où elle avait brillé autrefois, à Leipzig, à Berlin, en Suisse, elle était morte ou, on pouvait le croire, près de s'éteindre, et les essais qui s'y publiaient encore témoignaient pour la plupart d'une absence absolue de talent et d'inspiration. Mais les articles que Gœthe leur a consacrés, ainsi qu'à quelques ouvrages de critique du temps, n'offrent pas un moindre intérêt pour cela, et ils montrent, peut-être mieux encore que les comptes-rendus d'œuvres vraiment originales, quel était l'idéal poétique du jeune critique. La défaite de l'école classique était désormais un fait accompli ; on ne retrouve aussi dans les récensions de Gœthe rien de cette ardeur de polémique, qui distingue les écrits de Lessing. C'est ainsi que, rendant compte des Lettres de Mauvillon et Unzer sur la valeur de quelques poëtes allemands, ce livre où la réputation de Gellert, jusque là respectée, était pour la première fois mise en question, s'il reconnaissait que son ancien maître n'avait été qu'un « bel esprit, » « n'ayant pas

eu idée de la poésie qui déborde du cœur et naît du sentiment, la seule qu'il y ait cependant, » il n'en blâmait pas moins la sévérité excessive des deux critiques (1). De même, parlant de la biographie que Hausen venait de donner de Klotz, il plaignait presque l'ancien adversaire de Lessing et de Herder, si durement, quoique si justement, apprécié par son panégyriste (2). C'est aussi avec une dédaigneuse ironie que le jeune poëte passe en revue tant de productions insipides de l'époque, « pièces de théâtre — tragédies ou comédies? on ne saurait le dire, — sorties de la manufacture de Vienne, » contes nouveaux, « dignes d'avoir été imprimés à Halberstadt, » voyage sentimental fait à l'imitation de Sterne, mais auquel il ne manquait que le sentiment; poésies lyriques, soi-disant antiques, mais qui n'avaient rien de la vérité, de la simplicité inspirée, propre aux œuvres des anciens (3).

Gœthe ne s'indigne qu'en présence des théories littéraires singulières, qu'après Lessing et Herder, on rencontrait encore en Allemagne. Quel mépris par exemple quand il parle de la critique archaïque de Seybold, qui, dans son livre sur Homère, méconnaissant ce qu'il y avait d'original, de primitif et de vraiment national dans les poëmes du vieil aède, prétendait en faire la genèse et les proposait pour modèles aux « génies qui aspiraient à devenir, comme Virgile, les poëtes de leur nation. » « Quand donc, s'écrie Gœthe (4), Virgile a-t-il été le poëte de sa nation? Quand a-t-il été pour les Romains ce qu'Homère avait été pour les Grecs? Quand a-t-il pu l'être? Si nos génies n'apprennent d'Homère rien autre chose que ce que Virgile et tant d'autres ont appris de lui, c'est-à-dire à parer leurs poëmes d'hyacinthes, de fleurs de loto et de violettes, à quoi bon toute cette dépense d'érudi-

(1) *Werke*, XXVI, 7.
(2) *Werke*, XXVI, 66.
(3) *Werke*, XXVI, 20, 21, 22, 27, 29, 38.
(4) *Werke*, XXVI, 9.

tion? » « O Grecs immortels, et toi Homère, s'écrie-t-il encore dans un article consacré aux études de Franken sur la littérature grecque qui parurent vers le même temps (1), faut-il vous voir ainsi traduits, commentés, mis en extraits, élucidés, défigurés et dépécés, traînés dans la poussière et dans la boue ! » On comprend quelle indignation, en effet, à cette époque où, suivant sa belle expression, « il résidait en Pindare, » devait éprouver le jeune poëte, qui voyait ainsi méconnaître et rabaisser les Anciens et en particulier les Grecs, dont il sentait si vivement les beautés. « Si on veut admirer, dit-il dans un autre article (2), ce qu'il y a d'original dans Homère, il faut être vraiment persuadé qu'il n'est redevable de tout ce qui le rend si grand qu'à lui-même et à la nature, notre mère commune. Mais cela ne sera jamais possible sans la connaissance la plus exacte des temps et des lieux où il a chanté. » On reconnaît à ce langage le disciple de Herder, dont l'influence bienfaisante se retrouve dans tout que le jeune critique a écrit à cette époque.

On voit par ce qui précède quel « sentiment du juste et du vrai, » Gœthe, comme il l'a dit lui-même (3), a montré dans les jugements qu'il a portés sur les hommes et les choses de son temps, et il n'est pas surprenant que ses articles aient été remarqués entre tous lors de leur apparition. « Le bon ton se répand en Allemagne et tout esprit de secte y diminue, » écrivait Boie à la lecture de ceux qui étaient consacrés à Sulzer et à Mlle de Sternheim (4). Cette admiration se comprend. Gœthe comme critique s'est montré ici, en effet, le digne disciple de Herder et l'interprète fidèle de ses doctrines littéraires. Il n'a pas une idée moins haute que son maître des exigences et

(1) *Werke*, XXVI, 13.
(2) A propos de l'ouvrage de R. Wood, *id.*, 13.
(3) *Eckermann's Gespræche mit Gœthe*, cités par Abeken, *Gœthe in den Jahren* 1771 *bis* 1775, p. 79.
(4) *Knebel's Nachlass*, II, 119.

des conditions de l'art et de la poésie. Œuvres de conviction et de sentiment, il croit qu'ils ne réalisent leur mission sublime qu'en s'inspirant de la vie même du peuple chez lequel ils prennent naissance, qu'en étant en harmonie avec sa manière de sentir et de penser, en un mot en étant vrais et originaux. Nous allons retrouver ces vérités exposées et développées avec une force nouvelle dans les *Feuilles sur l'Art allemand.*

CHAPITRE V.

FEUILLES SUR L'ART ALLEMAND.

L'architecture allemande, Ossian, Shakspeare.

A son passage par Hambourg Herder avait remis au libraire Bode un article sur Ossian, destiné à la revue de Gerstenberg. La publication de cette revue ayant été suspendue peu après, Bode fit imprimer à part et sans l'en prévenir, le mémoire de son ami; c'était aller contre sa pensée ; le critique ne pouvait voir qu'à regret, en effet, une étude inachevée livrée ainsi au public : il prit le parti de la faire connaître lui-même, en y joignant, «pour qu'elle fît moins mauvaise figure,» une dissertation sur Shakspeare et l'écrit de Gœthe sur l'architecture gothique (1). Telle fut l'origine des *Feuilles sur l'art et la manière allemande.* La réunion des trois œuvres, en apparence si différentes, qui en devait être le point de départ, n'était point arbitraire : c'était la poésie et l'art national dans leur expression la plus haute et la plus complète, opposés à la poésie et à l'art des anciens; c'était encore plus que dans le Journal de Frankfort, le programme de la nouvelle école qu'on retrouvait exposé ici. Dans les deux articles consacrés à Ossian et au tragique anglais, Herder donnait comme le résumé de ce qu'il avait pensé dans les trois

(1) *Herder's Nachlass*, I, 45. Note 2.

dernières années sur le sujet qui lui tenait le plus au cœur, la poésie populaire et le drame shakspearien ; en y joignant le mémoire de Gœthe, il montrait que pour lui il ne fallait pas séparer l'art de la poésie ; regardant ces manifestations de la pensée humaine comme sœurs, et, comme telles, solidaires l'une de l'autre, il les réunissait dans un même examen, persuadé qu'elles n'avaient qu'à gagner à être ainsi rapprochées et soumises à la même critique.

I.

Gœthe a raconté dans Poésie et Vérité quelle admiration profonde lui inspira, presque dès le premier jour, la cathédrale de Strasbourg, et il s'est plu à montrer comment la contemplation de ce monument grandiose lui révéla peu à peu les secrets d'un art que les autres édifices gothiques ne lui avaient pas laissé entrevoir. Ce récit est-il conforme à la vérité ? N'y a-t-il point encore là une de ces erreurs que nous offrent si souvent les Mémoires de Gœthe? Il est difficile de répondre à cette question; mais je ne serais pas éloigné de penser que ses souvenirs ont ici encore mal servi le poëte, ou qu'il s'est peu soucié de nous raconter les faits tels qu'ils se sont passés dans la réalité. Élevé au milieu de contempteurs du style gothique, Gœthe était bien peu préparé à en comprendre les beautés ; aussi, bien qu'il semble, d'après le récit de Poésie et Vérité, que son admiration pour ce genre d'architecture soit antérieure à son amitié pour Herder, j'incline à croire que c'est celui-ci qui attira sur cet art méconnu depuis deux siècles l'attention de son disciple. Mais, quoi qu'il en soit, avant leur arrivée à Strasbourg, ni le maître, ni l'élève n'avaient encore reconnu le mérite de l'architecture gothique, et il ne fallait peut-être pas moins que la vue du dôme qui en est une si belle expression, pour triompher des préjugés de leur éducation

et de leurs préventions héréditaires contre un art dédaigné (1).

Herder qui, pendant son séjour à Strasbourg, recherchait avec tant d'ardeur les trésors de poésie du Moyen Age ne pouvait rester indifférent à ses monuments artistiques qui sont dans un rapport si étroit avec les idées du temps où ils ont pris naissance, avec leur constitution politique et sociale; l'art allemand surtout, dont il étudiait alors la manifestation poétique la plus haute dans Shakspeare, ne lui offrait-il pas dans l'architecture gothique comme son expression monumentale la plus parfaite? C'est ce que Gœthe, continuant en cela l'œuvre de son maître, entreprit de montrer dans son mémoire sur Erwin de Steinbach, l'architecte de la cathédrale de Strasbourg (2); et l'accueil empressé que Herder fit à cet écrit, qu'il ne regardait pourtant comme « un chef-d'œuvre ni pour le fond, ni pour la forme » (3), prouve assez quel accord d'idées existait sur ce point entre le maître et le disciple.

L'art, comme la poésie, doit être avant tout national; que signifie donc l'imitation exclusive des anciens? Ne prendre qu'eux pour modèles n'est-ce pas s'exposer, non-seulement à ne produire aucune œuvre originale, mais encore à blâmer et à méconnaître ce que nos ancêtres ont fait de plus grand? Voilà ce que, dans les pages qu'il a consacrées à « l'architecture alle-

(1) Avant son arrivée à Strasbourg, en effet, Herder ne connaissait guère mieux que Gœthe l'architecture gothique. Dans ses *Observations sur le théâtre français*, écrites à Paris à la fin de 1769, parlant de cette architecture et la comparant à la musique du temps, le critique l'accusait de n'être « ingénieuse que dans les détails et de manquer de grandeur, de simplicité et d'expression sérieuse et vraiment humaine. » *Lebensb.*, II, 428. Cf. *Dicht. und Wahrh.*, L. IX.

(2) *Von deutscher Baukunst. D. M. Erwinn a Steinbach*, 1772. — *Gœthe's Werke*, XXV, 1.

(3) Lettre à Nicolaï du 14 août 1773. *Von und an Herder*, I. 353. Il y a toutefois, il faut le reconnaître, dans ce jugement sur l'œuvre de Gœthe quelque chose du dédain du maître pour l'élève, auquel il est difficile de souscrire.

mande » (1), cet écrit plein d'une « mystérieuse profondeur, » ce testament qu'il avait fait au moment de quitter Strasbourg et « avant de lancer de nouveau sa barque sur l'océan » du monde, Gœthe a exposé avec une rare vigueur de pensées et l'originalité de vues la plus incontestable. Opposant fièrement, par une ignorance excusable de son temps, cette architecture qu'il croyait propre à l'Allemagne aux copies maladroites que les Italiens et les Français avaient faites, suivant lui, de l'art ancien, le jeune écrivain vengeait l'art gothique du long mépris dans lequel il était tombé. « C'est d'un goût mesquin, dit l'Italien, et il passe outre. Enfantillages, bégaie le Français à son tour. Qu'avez-vous donc fait, reprend Gœthe, pour avoir le droit d'être si dédaigneux? Vos bâtiments nous présentent des surfaces, qui plus elles s'étendent et plus elles montent hardiment vers les nues, plus elles écrasent notre âme sous leur insupportable uniformité. Mais à notre secours est venu le génie inspirateur d'Erwin de Steinbach : diversifie (a-t-il dit à l'artiste) l'immense muraille que tu dois ériger vers le ciel, qu'elle s'élève semblable à un arbre divin, sublime et puissant, qui de ses mille branches, de ses millions de rameaux et de feuilles, nombreuses comme le sable de la mer, annoncera à la contrée d'alentour la magnificence du Seigneur, ton maître. »

Telle est apparue au jeune poëte cette architecture dont la cathédrale de Strasbourg lui révélait les beautés mystérieuses et la majestueuse grandeur. « De quel sentiment inattendu je fus frappé à son aspect! s'écrie-t-il. Une impression profonde, immense, remplit mon âme, sentiment dont je pouvais jouir, que je pouvais éprouver, mais sans être en état de le définir et

(1) Inutile de rappeler que l'architecture dite gothique, et que Gœthe appelle *allemande*, a pris naissance sur les bords de la Seine et est dès lors essentiellement française par son origine. C'est là du reste un fait qui depuis longtemps n'est l'objet d'aucune contestation, pas plus en Allemagne qu'en France.

de l'expliquer. On dit qu'il en est ainsi des joies de l'autre vie. Que de fois je suis revenu pour goûter ce plaisir délicieux, qui tient du ciel et de la terre, pour essayer de comprendre l'esprit puissant qui vivifie les œuvres de nos aînés ! Que de fois je suis revenu pour en contempler sous toutes les faces, à toutes les distances, à chaque heure du jour, la dignité et la magnificence ! Que de fois le crépuscule a blessé de son paisible repos mon œil fatigué d'une longue et patiente contemplation, quand les parties innombrables du monument, se fondant en une seule masse, s'offraient à mes regards dans leur grandeur et leur simplicité et que les forces de mon âme se déployaient sans effort pour jouir et connaître à la fois ! Avec quelle joie, dit-il encore, je considérais ces masses énormes, mais harmonieuses, dont les innombrables parties sont, comme dans les œuvres de l'éternelle nature, animées jusque dans les moindres détails, chacune achevée dans sa forme, chacune en rapport avec le tout ! Comme le solide et puissant édifice s'élance avec légèreté dans les airs, comme tout y est pour ainsi dire brisé et pourtant fait pour l'éternité ! »

En présence d'une pareille œuvre il ne reste qu'à admirer dans une muette adoration le génie du maître, qui le premier a su, des éléments épars qu'il avait réunis, faire un tout plein de vie. Mais ce spectacle, rappelant en même temps à Gœthe les conditions qui doivent présider à toute œuvre d'art, lui donne l'occasion d'exposer ses théories esthétiques. « On veut nous faire croire, dit-il, que les beaux-arts sont nés du penchant que nous aurions à embellir les choses qui nous environnent. Cela n'est pas vrai. L'art existe comme moyen plastique longtemps avant d'être beau, et cependant il est aussi vrai, aussi grand, même plus vrai et plus grand que le bel art lui-même. Car dans l'homme il y a une nature plastique qui agit dès que notre existence est assurée ; aussitôt qu'il n'a plus de soucis ni de craintes, le demi-dieu, actif dans son repos, saisit la matière qui l'entoure pour lui inspirer son souf-

fle. » Si l'art qui prend alors naissance a un caractère qui lui soit propre, il est complet et vivant, qu'il soit le produit d'une civilisation raffinée ou d'un état grossier de nature.

On reconnaît ici l'influence de Herder ; comme lui Gœthe proclame l'indépendance de l'art et le droit pour chaque peuple de chercher à réaliser le beau d'après l'idéal qu'il s'est formé ; comme lui encore il ne reconnaît le véritable artiste qu'à l'invention créatrice et originale. « Qu'est-ce qui fait le poëte ? dira-t-il dans Gœtz ; un cœur brûlant, animé et plein d'un seul sentiment. » « Il doit y avoir dans l'artiste, lit-on dans les pages qu'inspira au jeune poëte une troisième visite faite en 1775 au tombeau d'Erwin (1), une force créatrice, un sentiment débordant des rapports, de la mesure et du convenable ; ce sont ces qualités seules qui donnent naissance à une œuvre indépendante, comme on voit des êtres formés par une force germinative intérieure et individuelle. » Gœthe insiste dans son traité sur ce sentiment des rapports, comme nécessaire à la production de la beauté, théorie qu'il pourrait bien avoir empruntée à Diderot. « Plus l'âme, y dit-il, s'élève au sentiment des rapports, qui seuls sont beaux et éternels, plus cette beauté pénètre dans un esprit, au point qu'elle paraisse née avec lui et que rien qu'elle ne le satisfasse, plus l'artiste est heureux, plus il est grand, et plus nous devons nous incliner pour adorer en lui l'oint du Seigneur » (2).

Ce qui dans la cathédrale de Strasbourg transportait ainsi Gœthe d'admiration, c'était d'y rencontrer une œuvre à la fois nationale et originale. Qu'on est loin avec lui des doctrines de Winckelmann et de Mengs, de Hagedorn et de Lessing lui-même, qui faisaient de l'imitation et de l'exemple des anciens la première loi de l'art ! Et comme Gœthe tourne en ridi-

(1) *Werke*, XXV, 15.

(2) « Qui élèvera jusqu'au ciel la demeure de Jupiter, si ce n'est Vulcain, dieu comme lui, » dit encore Gœthe dans une lettre à Rœderer écrite à la même époque. (21 sept. 1772). — *Alsatia*, 1773, p. 29.

cule les enseignements de l'école alors en honneur! « Le génie, dit-il, ne veut point être soulevé, porté sur des ailes étrangères, fussent celles de l'Aurore. Ce sont ses propres forces qui se développent au milieu des rêves de l'enfance, s'élaborent dans les années de la jeunesse, jusqu'à ce que fort et vite, comme le lion de la montagne, il s'élance sur sa proie. C'est la nature qui le forme et l'élève ; tristes pédagogues, est-ce vous qui pourriez lui fournir le théâtre varié où il puisse agir et jouir dans la mesure de ses forces? » Le discours sur «l'architecture allemande» est, on le voit, tout à la fois une protestation et une profession de foi. C'est une revendication énergique en faveur de l'indépendance de l'art. La même revendication devait être faite au nom de la poésie ; et de même qu'à l'art grec la critique nouvelle opposait l'architecture gothique, à la poésie ancienne elle opposa les noms de Shakspeare et d'Ossian.

II.

On peut être surpris de trouver ici à côté du nom de Shakspeare celui du faux Ossian; cet étonnement disparaîtra, si l'on se reporte à ce qui se passa au siècle dernier, alors que la réputation du barde écossais contrebalança celle du grand tragique. Le penchant du temps à la rêverie et à la sentimentalité, ce besoin d'échapper à la contrainte des règles pour revenir à la liberté de la nature, un des caractères de l'époque, trouvait dans la poésie maladive et exaltée de Macpherson une satisfaction trop complète, pour que, grâce à une habileté incontestable de composition, et à l'heureuse imitation des traditions et des légendes gaéliques, son œuvre de faussaire ne fît pas tout d'abord illusion et ne séduisît pas les esprits prévenus. On crut y voir l'image fidèle du passé, offerte dans un de ses monuments les plus vénérables, et le vieux barde, dont Macpherson prétendait avoir retrouvé et traduit les chants perdus, devint l'idole et le dieu de la géné-

ration nouvelle. « Toi aussi, Ossian, s'écrie Klopstock dans une de ses odes (1), l'oubli t'enveloppait ; mais tu es retrouvé, et, t'égalant au Grec, tu le braves, et demandes si comme toi il enflammait par ses chants. » « Qu'est-il besoin de la belle nature ? dit à son tour Voss dans une de ses lettres (2), l'écossais Ossian est un plus grand poëte que l'ionien Homère. »

Cet enthousiasme que les poésies de Macpherson inspirèrent dans toute l'Allemagne, Herder le partagea aussi de bonne heure ; et bien loin de mettre en doute leur authenticité il trouvait dans les chants supposés du prétendu barde l'expression la plus complète de l'antique poésie du Nord. Son voyage sur mer ne fit qu'accroître et exalter son admiration. Il ne se proposait rien moins à cette époque que de visiter l'Ecosse, d'en étudier les mœurs, de se faire pour un temps « Calédonien » et d'aller entendre de la bouche même des habitants, avec les mélodies qui leur étaient propres, les restes des vieux chants recueillis par Macpherson (3). S'il n'avait pu mettre ce projet à exécution, il avait du moins relu Ossian au milieu du rude équipage de son vaisseau, et à la vue des côtes d'Ecosse, où il replaçait en imagination les scènes de son poëte favori. L'impression qu'il en avait éprouvée ne s'était point effacée depuis lors, pas plus que son admiration pour Ossian n'avait diminué. Sa correspondance donne la preuve de l'étude constante et assidue qu'il faisait alors du barde écossais, ainsi que de ses efforts pour le retrouver sous la traduction de Macpherson et le faire revivre dans sa propre langue. Dès les premiers temps de son séjour à Strasbourg il put envoyer à sa fiancée un premier essai (4) ; c'était l'imitation en vers allemands de scènes tirées de l'histoire d'Uthal et de

(1) *Unsere Sprache*, 1767.
(2) A Bruckner, mars 1775. *Vossens Briefe*, I, 191.
(3) *Zur Lit. und Kunst*, VII, 19.
(4) *Lebensb.*, VI, 242.

Ninathoma, qu'il oppose à la cantate d'Ariadne à Naxos de Gerstenberg.

Ce qui attirait surtout Herder vers les poëmes ossianiques, c'était le caractère national que Macpherson avait essayé de leur donner; c'était le moment où le critique recherchait et étudiait avec amour tout ce qu'il pouvait trouver de chansons populaires, et rassemblait les éléments épars de cette collection précieuse, monument de la poésie des nations les plus diverses, qu'il publia en 1778 sous le nom de *Voix des peuples*. Nous avons vu avec quel empressement il communiquait à quelques amis intimes ces essais, poursuivis sans interruption pendant plusieurs années, et comme il les encourageait à collaborer avec lui à ce grand inventaire de la poésie populaire ; son traité *d'Ossian et des chansons des anciens peuples* (1) vint en quelque sorte adresser au public l'appel qu'il n'avait fait jusque-là qu'à quelques adeptes; il était en même temps destiné à combattre les préjugés régnants sur la nature de la poésie et à donner comme un avant-goût des travaux dans lesquels, poursuivant ce que Gerstenberg avait entrepris pour l'ancienne poésie scandinave et les légendes du Nord, il s'était proposé de faire connaître et de vulgariser en Allemagne la chanson populaire.

Herder avait pris pour point de départ la traduction d'Ossian que Denis avait eu la malheureuse idée de faire en hexamètres. Pour montrer combien par ce procédé le traducteur viennois avait méconnu le caractère distinctif et essentiel de la poésie populaire et chantée, le critique s'est borné à opposer aux vers solennels de Denis quelques lieds empruntés à Shakspeare et au recueil de Dodsley. Quelle variété de tons dans les uns, quelle monotonie chez l'autre! Mais ce n'est pas seulement dans sa traduction que Denis a méconnu le vrai caractère de la poésie, dans ses vers si vantés où retrouver le rhythme et l'inspiration des anciens bardes qu'il prétendait reproduire?

(1) *Werke. Zur Lit. und Kunst*, VII.

Mètres grecs, sentiments de convention, tout annonce l'œuvre factice d'un moderne, non le chant inspiré et original d'un poëte véritablement ému par la passion ou le spectacle des faits qu'il célèbre (1). Le genre humain change plus qu'il ne progresse dans la poésie et dans les arts, et les monuments littéraires des peuples anciens et même des peuplades sauvages sont bien souvent supérieurs à ceux des nations modernes. Cela se comprend sans peine ; tandis que chez nous la poésie est presque toujours œuvre de réflexion, quand elle ne l'est pas d'imitation, chez les anciens et chez les nations primitives, elle est le fruit de l'inspiration ; c'était alors un produit de la nature, aujourd'hui c'est un produit de l'art; notre éducation pédantesque et savante a tout gâté ; elle nous a fait perdre la fermeté de coup d'œil et de main, la sûreté de pensées et d'expression, la vie et la vérité. Les poésies modernes sont des exercices d'école tout au plus habilement corrigés, comment y trouverait-on ce qui abonde dans les chansons des peuples les moins cultivés, ces accents passionnés, cet intérêt dramatique, cette énergie d'expression, cette variété de rhythmes qui en font le charme et la vérité, cet « esprit de la nature » enfin si rare et même si méconnu chez les modernes (2) ?

C'était un langage nouveau dans la critique que celui qui opposait aussi hardiment aux productions d'une époque civilisée entre toutes les chants de peuplades presque inconnues, et qui accusait hautement le siècle des lumières, non-seulement de ne pas s'élever jusqu'à la grandeur poétique des âges primitifs, mais encore de ne pas en comprendre la beauté ; Rousseau avait cherché chez les sauvages le modèle perdu de la constitution politique qu'il voulait retrouver, la forme primitive de ce contrat social qu'il avait rêvé ; avec plus de raison Herder y découvrait des œuvres poétiques supérieures

(1) *Zur Lit. und Kunst*, VII, 24.
(2) *Id.*, *id.*, 28.

à celles des peuples civilisés, et il n'hésitait pas à donner la préférence aux premiers par la vérité de sentiment, l'accent passionné, la naïveté et l'intérêt dramatique qui y règnent. C'est ainsi que, comparant, comme il l'avait déjà fait dans une lettre à sa fiancée, la chanson lapone de Kleist à l'original, il montre combien l'œuvre inconsciente du fils de la nature est supérieure à celle du poëte contemporain (1). Herder ne trouvait aussi dans la poésie moderne rien de comparable à la ballade écossaise d'Édouard le parricide, si sombre, si saisissante, si dramatique sous sa forme naïve et simple. Les peuples anciens ou encore agrestes étaient-ils donc mieux doués au point de vue poétique que les nations modernes et cultivées ? « Sachez-le, » répond le critique avec une hardiesse qui va presque jusqu'au paradoxe(2), « plus un peuple est sauvage, c'est-à-dire plus il vit de la vie et dans toute la liberté de la nature (le mot sauvage ne veut rien dire de plus), plus aussi sa poésie, quand il a une poésie, doit être sauvage, c'est-à-dire vivante, libre, parlant aux sens, lyrique. De même moins la manière de penser et la langue d'un peuple sont artificielles et savantes, moins sa poésie ressemble à une versification morte et faite pour les yeux. C'est du lyrisme, de la vie, de la cadence du chant, de la présence vivifiante des images, de l'accord et pour ainsi dire de la pression des faits et des sentiments, de la symétrie des mots, des syllabes et souvent même des lettres, de la nature de la mélodie et de cent autres accessoires, qui sont le caractère propre et la vie de la poésie nationale et chantée, mais qui aussi disparaissent avec elle, c'est de tout cela et de cela seul que dépendent la nature, le but, la force merveilleuse, qui font de cette poésie l'enthousiasme, le ressort, la joie, le chant héréditaire et immortel du peuple. Ce sont là les traits avec lesquels cet Apollon sauvage perce les cœurs et fixe le souvenir. Plus un lied doit

(1) *Id.*, *id.*, 23. Cf. pl. haut p. 356.
(2) *Id.*, *id.*, 15.

durer, plus ces qualités qui tiennent en éveil les âmes doivent être énergiques et sensibles, pour braver la puissance du temps et les révolutions des siècles. »

Plus on recule, en effet, dans la vie des peuples, plus leur poésie apparaît originale, cadencée, harmonieuse et imagée. Ainsi quelle variété de rhythmes chez les anciens scandinaves, et comme chacun est approprié au sujet ! Mais il n'est point nécessaire pour rencontrer ces qualités distinctives de la poésie primitive de remonter jusqu'aux premiers temps de la vie des peuples connus, on les retrouve dans la poésie de toutes les nations qui sont restées au premier degré de civilisation. C'est le cas pour les sauvages de l'Amérique du Nord ; leurs chants de guerre et de mort, leurs lieds funèbres, les louanges des aïeux en offrent l'exemple frappant. Tout ce qui est propre aux bardes écossais, comme le remarque Herder, se rencontre aussi chez eux. Le critique invoque, pour le prouver, le témoignage des voyageurs, mais s'il a trouvé dans leurs récits la confirmation de ce qu'il avance, c'est bien à lui que revient l'honneur d'avoir réhabilité la chanson populaire et remis en honneur la poésie méconnue des peuples sauvages et primitifs. On n'a rien dit depuis lors qui témoigne d'un sentiment aussi vif et aussi juste de ce qui en forme le caractère distinctif que ne l'a fait Herder dans son traité sur Ossian. Aussi ces quelques pages ont-elles une place marquée dans l'histoire de la littérature allemande. C'est là que les contemporains ont puisé leur goût et leur admiration profonde pour la poésie populaire, et l'auteur de *Lénore*, Bürger, qui un des premiers de l'autre côté du Rhin en a su retrouver le ton et le rhythme, n'a fait que mettre en pratique quelques-uns des préceptes de Herder.

Mais là ne se borne pas l'influence qu'ont exercée les pages consacrées à Ossian. Le critique ne s'est pas contenté, en effet, d'y élever un monument en l'honneur du vieux barde et de la poésie des peuples anciens ; rappelant que dans le

passé, l'Allemagne n'était pas moins riche en lieds originaux que les autres nations, il montre tout ce qu'ils avaient de saisissant, de naïf et de naturel : c'était un hommage qu'il rendait à la poésie nationale et populaire si longtemps dédaignée. Herder ne devait pas s'arrêter dans cette œuvre de réhabilitation, ni se lasser de revenir sur l'importance de l'étude comparée de la poésie des différents peuples. C'est ainsi que quatre ans plus tard, en 1777, afin de montrer la « ressemblance qui existe entre la poésie anglaise et allemande du Moyen Age, » il écrivait dans le *Musée germanique* un article, dans lequel il s'élevait avec force contre l'oubli immérité où l'on avait laissé jusque-là cette poésie; allant plus loin même, il revendiquait les droits méconnus de tant de genres délaissés depuis lors ou dédaignés : « Les légendes, les contes, les mythes les plus vulgaires, dit-il (1), sont en quelque sorte le résultat de la foi, de la manière de voir toute sensuelle, des instincts et des forces vives du peuple, qui met le rêve à la place de la science, la foi à la place de la perception, et s'abandonne sans partage à toutes les tendances natives de son âme ; aussi quelle vaste mine pour l'historien de l'humanité, pour le poëte, le critique et le philosophe! Des légendes de même nature se sont répandues avec les peuples du Nord, dans nombre de pays et à maintes époques différentes, se transformant suivant le lieu et le temps; mais où les plus communes et les plus originales de ces légendes ont-elles pris naissance? quelles ont été leurs migrations, comment se sont-elles transformées, subdivisées? L'Allemagne en général et quelques-unes de ses provinces en particulier présentent en cela les ressemblances et les différences les plus grandes; ici l'esprit de l'Edda avec ses enchanteurs et ses géants ; là des légendes plus douces, des aventures tendres et pleines de délicatesse; on dirait les métamorphoses d'Ovide. Oui, l'ancienne mythologie vende, souabe, saxonne, holsténoise, fidè-

(1) *Zur Lit. und Kunst*, VII, 52.

lement reproduite dans ce qui vit encore d'elle dans les légendes et les lieds populaires, examinée avec discernement, fécondée par l'étude, serait vraiment une mine précieuse pour le poëte et l'orateur populaire, pour le moraliste et le philosophe. »

Complétant ici ce qu'il avait déjà dit dans ses fragments de l'influence de la race et du milieu sur la poésie, Herder voyait dans l'étude des monuments littéraires de chaque nation un moyen infaillible d'arriver non-seulement à la connaissance de son génie particulier, mais à celle même de son passé et de son histoire. Chaque peuple, en effet, se peignant dans ses chants avec les passions, les préjugés, les penchants qui lui sont propres, ces chants offrent la source de renseignements la plus précieuse et la plus sûre sur sa manière de penser, sur ses croyances, ses légendes ; et par suite par le plus ou moins de ressemblance que présente la poésie des différents peuples au point de vue de la langue et des traditions cosmogoniques ou mythiques, on peut conclure de leur parenté plus ou moins rapprochée, de leur propagation, de leur mélange et même de leur origine (1).

Ainsi, comme le remarque Hettner (2), se confirmait d'une manière éclatante le dessein auquel aspirait Herder, quand, pendant son séjour à Riga, il désirait devenir le Montesquieu de l'histoire littéraire. Dans son Traité sur Ossian et dans son article sur la ressemblance de la poésie anglaise et allemande au Moyen Age, en effet, il a posé les vrais principes et la base de la littérature comparée ; le premier il a montré quel jour la connaissance de sa poésie pouvait jeter sur la vie d'une nation, quel intérêt il y avait à suivre dans leurs transformations successives les légendes, les mythes poétiques communs à une même race, le premier enfin il a fait voir tout ce que gagnait l'histoire littéraire à rapprocher les mêmes

(1) *Zur Lit. und Kunst*, VII, 62, Cf. pl. haut, 355.

(2) *Literaturgeschichte*, V, 40.

genres poétiques et à les étudier dans leurs manifestations diverses chez les différents peuples : l'histoire littéraire telle qu'on l'a écrite depuis, et surtout l'étude comparative, dans ses formes multiples, de la mythologie, poursuivie avec tant d'ardeur de nos jours, a son point de départ dans ces deux écrits si courts, mais si féconds du critique. Les pages qu'il a consacrées à Shakspeare, ne devaient pas exercer une moindre influence. Mais ici il avait eu des devanciers et des modèles.

III

Le nom de Shakspeare joue un rôle immense, surtout en Allemagne, dans l'histoire des idées littéraires, pendant presque toute la seconde moitié du siècle dernier ; il devient alors le mot d'ordre des adversaires de l'école classique, et l'admiration croissante qu'il inspire peut servir à marquer les progrès et les péripéties de la lutte engagée pour la renverser. Dès les premiers temps de cette lutte mémorable, on avait songé sur le continent à aller chercher en Angleterre des auxiliaires et des appuis pour la soutenir ; mais là régnait aussi depuis Pope et Addison l'influence classique, il fallait donc remonter plus haut dans le passé ; ce fut ce qui fit d'abord la fortune de Milton, c'est ce qui devait faire encore plus, quand il fut sorti du long oubli où il était enseveli, celle de Shakspeare.

La réputation du tragique anglais avait été grande de son vivant, comme le succès de ses pièces, et son génie reconnu par tous. « Triomphe, ma chère Angleterre, » s'écriait au lendemain de sa mort un de ses émules, Ben Jonson, « tu peux montrer un homme à qui tous les théâtres de l'Europe rendent hommage (1). » Cependant la gloire de ce « fils chéri de la Mémoire », comme l'appelle Milton, n'avait pas tardé à s'obscurcir au milieu des discordes intestines de l'Angleterre ;

(1) Villemain, *Biographie universelle*, art. *Shakspeare*.

l'édit de 1647, par lequel les Puritains firent fermer tous les théâtres, lui porta un coup fatal. Tout était changé quand cette interdiction cessa. Avec les Stuarts l'école classique avait pénétré de l'autre côté de la Manche, et désormais les pièces françaises ou celles qui leur ressemblaient furent les seules qui plurent à la cour. Bientôt même les drames de Shakspeare ne purent être joués, qu'accommodés au goût du jour et refaits sur le patron des tragédies classiques. Ce fut sur ce modèle aussi, à part quelques différences, que furent faites les pièces nouvelles; ce qui pouvait encore y rappeler l'ancien théâtre finit même peu à peu par s'effacer complètement, et le *Caton* d'Addison donna bientôt l'exemple d'une tragédie écrite en entier dans le goût français. Cependant, malgré le triomphe de l'école classique, Shakspeare ne fut point oublié; et la lutte sourde, qui s'engagea pour la renverser, allait bientôt rappeler l'attention sur le grand tragique délaissé. Dès 1740, on voit les dames anglaises s'unir pour lui élever un monument, et l'année suivante Garrick commençait les représentations des pièces de son théâtre, qui contribuèrent si puissamment à relever la gloire du poëte et fondèrent la sienne. Désormais Shakspeare avait recouvré le droit de cité sur la scène anglaise ; et le moment n'était pas loin où le plus célèbre critique de l'école classique d'outre-Manche lui-même, Johnson, allait se faire l'éditeur et l'apologiste du dramaturge romantique : tant les choses avaient changé depuis le commencement du siècle !

Mais la gloire du grand tragique ne fut complète qu'en passant sur le continent. Voltaire s'est à plusieurs reprises vanté d'avoir fait le premier connaître Shakspeare en France (1). Il y a là tout à la fois une erreur et une vérité.

(1) « Il y a des beautés dans Shakspeare, M. Voltaire est le premier qui les ait fait connaître en France. » *Appel aux nations.* — « Je suis le premier qui ai fait connaître Shakspeare en France. » Lettre à Horace Walpole.

Shakspeare était connu chez nous longtemps avant que le poëte philosophe en fît mention, mais c'est à lui que revient véritablement le mérite d'avoir appelé l'attention sur le tragique anglais. Si, comme l'a fait remarquer M. Rathery dans son *Étude sur les relations intellectuelles et sociales de la France et de l'Angleterre* (1), ce n'est pas à Shakspeare, en effet, mais bien plutôt à Ben Jonson, que saint Evremond, mettant, suivant le mot de Voltaire, « le doigt sur la plaie de notre théâtre, » fait allusion, quand il parle de ces « vieilles tragédies anglaises où il faudrait, à la vérité, retrancher beaucoup de choses, mais qu'on pourrait avec ce retranchement rendre tout à fait belles », il n'est guère probable que le célèbre exilé ait ignoré les drames les plus célèbres de Shakspeare. Ce qui est certain du moins, c'est que, bien avant lui, Cyrano de Bergerac paraît s'être inspiré, dans sa tragédie d'Agrippine, de scènes de Cymbeline, de Hamlet et du Marchand de Venise. On peut croire aussi que Lamotte Houdard avait en vue le théâtre de Shakspeare, quand il oppose à la tragédie classique ces « drames anglais, plus libres dans leurs formes et plus vivants d'action, » et peut-être même a-t-il emprunté au tragique d'outre-Manche l'idée de son Coriolan. Cependant nulle part Lamotte ne mentionne en particulier Shakspeare, et la grammaire anglaise d'un réfugié, Boyer, est le premier ouvrage, écrit dans notre langue, où il soit question du grand poëte. « Il y a du Sophocle et de l'Eschyle dans Shakspeare, » disait Boyer ; quelque temps après, l'auteur des Lettres sur les Anglais et les Français (1725), Muralt, citait à son tour le célèbre dramaturge, comme ayant « mis une grande partie de l'histoire anglaise en tragédies. » C'était peu sans doute, mais bientôt Shakspeare allait être l'objet d'un examen plus approfondi.

Quatre ans après Muralt, Voltaire, dans ses Lettres philo-

(1) *Revue contemporaine*, an. 1855, XX, 173. Ben Jonson avait aussi été connu de Saint-Amant.

sophiques qui devaient soulever tant d'orages, entreprit enfin de faire connaître le poëte anglais en France. Il en parle avec un mélange d'éloge et de blâme, qui marque dès le premier jour la position qu'il devait prendre vis-à-vis du grand poëte, dont le nom et la critique l'occupèrent près de quarante ans. « Les Anglais, dit-il dans la dix-huitième lettre, avaient déjà un théâtre aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient que des tréteaux. Shakspeare, qui passait pour le Corneille des Anglais (1), florissait à peu près dans le temps de Lopez de Vega, il créa le théâtre ; il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles. » Ainsi Shakspeare est un écrivain de génie, mais il ignorait les règles et manquait de goût ; sous toutes ses formes en apparence opposées, c'est à cela que se borne et aboutit le jugement de Voltaire ; et il faut l'avouer, à part quelques exceptions, pendant près d'un siècle la critique française tout entière ne tiendra pas un autre langage.

Cependant le nom et l'influence de Shakspeare se répandaient peu à peu en France. Voltaire l'imitait dans son Brutus (1730), dans Eryphile et dans Zaïre (1732), dans la Mort de Jules César (1733), enfin, après quelques années d'arrêt, dans Sémiramis (1746) ; en même temps l'abbé Prévost faisait dans le Pour et le Contre l'éloge de son théâtre, et Destouches, après lui avoir peut-être emprunté l'idée du Dissipateur (1737), traduisait (1744) les scènes les plus remarquables de la Tempête. C'était comme une préparation à des essais plus longs. En 1745, Delaplace donna dans le premier volume de son *Théâtre anglais* (2) la traduction d'Othello et de la troisième partie de Henri VI, suivie, un an après, par celle de Richard II, d'Hamlet et de Macbeth. La traduction de Delaplace est loin d'être bonne ; on n'y retrouve rien de l'esprit

(1) 1re éd. « Que les Anglais prenaient pour Sophocle. »

(2) *Le théâtre anglais*, in-12, 1745 (Sans nom d'auteur).

poétique de l'original, et son plus grand mérite est peut-être d'avoir été le premier travail important qui ait été, hors de l'Angleterre, publié sur Shakspeare, la première tentative pour rendre le grand tragique accessible au public, si nombreux alors, qui ignorait l'anglais ; elle n'en est pas moins un événement considérable dans l'histoire littéraire au siècle dernier. D'ailleurs si Delaplace n'a pas su faire passer dans notre langue les beautés de Shakspeare, on ne peut lui contester de les avoir senties, quoiqu'il n'ait pas toujours été heureux dans l'expression de son admiration.

« Nul, dit-il dans le *Discours sur le Théâtre anglais*, placé en tête de sa traduction, avant ni depuis lui, n'a mieux mérité le titre d'original dans son genre. Jamais poëte n'a puisé plus immédiatement dans le sein de la nature. Tous les autres ont eu quelques notions de l'art, Shakspeare seul semble l'avoir reçu par inspiration. Ses caractères sont toujours vrais, toujours soutenus, toujours naturels, jamais ressemblants les uns aux autres. Jamais poëte n'a commandé aux passions avec plus d'empire, et jamais empire n'a été plus étendu. Cependant c'est sans effort qu'il les émeut, qu'il les enflamme et qu'il les calme à son gré. Le cœur s'émeut, nous soupirons, nos larmes coulent et toujours dans le moment où il l'a voulu... Il n'est pas moins extraordinaire de voir ce même homme commander à des passions directement opposées à celles-ci. Les différents ridicules de l'humanité reçoivent de son pinceau des touches aussi fines et aussi riantes que les vertus et les vices en reçoivent de majestueuses et d'étonnantes. Il n'excelle pas moins dans le *sens* froid de la réflexion et du raisonnement que dans la chaleur des passions. Ses maximes et ses sentiments ne sont pas seulement judicieux et convenables aux sujets qu'il traite, mais, par une finesse de discernement qui lui est particulière, il frappe toujours le vrai et l'unique point qui peut éclaircir ou trancher la difficulté qui se présente. » Et adoptant, en l'exagérant peut-être, cette espèce de

légende qui veut que Shakspeare se soit formé seul et sans étude et soit arrivé, comme par inspiration, à la connaissance ou plutôt à la pratique de l'art : « Un coup d'œil, » dit-il en terminant cet éloge enthousiaste, « lui a dévoilé la nature, et l'on reconnaît, en lisant ses ouvrages, qu'il n'était pas moins grand philosophe que grand poëte. »

Ce langage était trop nouveau pour trouver sitôt de l'écho en France, et Delaplace savait trop bien aussi tout ce qui séparait le drame de Shakspeare de la tragédie classique, il était lui-même trop imbu des opinions régnantes, pour croire qu'on dût l'accepter sans contestation ; aussi convenait-il de bon gré des défauts qu'on avait coutume de reprocher au tragique anglais ; mais la manière dont il cherchait à le justifier est neuve et originale. Non-seulement il insiste sur la prétendue ignorance dans laquelle Shakspeare avait été des règles et sur l'injustice qu'il y aurait dès lors à le condamner d'après un code poétique qui lui était inconnu ; non-seulement il fait ressortir par là même la grandeur originale de Shakspeare, il montre fort bien encore qu'on a tort de vouloir juger du théâtre anglais d'après les lois et les coutumes de la scène française. « L'esprit français, dit-il avec raison, ne doit pas être nécessairement celui de toutes les nations. » Peut-on dès lors faire un reproche à Shakspeare de l'avoir ignoré ou de ne s'y être pas conformé ? « Il a étudié le caractère et le génie de sa nation, et la réputation dont il jouit depuis cent cinquante ans, l'attachement que ses compatriotes ont pour lui, prouve assez à quel point il a su s'en inspirer et en être l'interprète ; ce n'est donc point le goût de Shakspeare qu'il faut condamner puisqu'il règne encore ; c'est celui de sa nation seule qu'il faut censurer, s'il est mauvais. » Par là Shakspeare se trouvait déjà justifié ; mais Delaplace va plus loin ; il montre que le système dramatique si décrié du poëte anglais a ses avantages, que les libertés qu'on lui reproche, « ne paraissent pas contraires aux lois de la nature et de la raison, ni à cette

vérité de sentiment qui les rassemble toutes. » Delaplace n'est pas moins heureux quand il prétend expliquer par le goût du public auquel il était destiné la nature du drame de Shakspeare, et il a vu avec une justesse de coup d'œil qu'on ne saurait trop louer le caractère populaire qui le distingue si profondément de la tragédie tout aristocratique de l'école classique. « Shakspeare, remarque-t-il, travaillait pour le peuple. » N'était-ce pas dire que son jour viendrait du moment où le peuple exercerait une influence plus grande sur la littérature, et n'avait-il pas raison d'ajouter qu'il fallait se garder « de condamner sans retour aujourd'hui ce que nos neveux applaudiront peut-être un jour ? »

C'était annoncer en quelque sorte la défaite prochaine de l'école classique et proclamer par avance le triomphe des idées nouvelles ; ce défi jeté à l'opinion dominante ne pouvait passer sans protestation ; le discours de Delaplace fut attaqué avec violence (1) ; il répondit dans une préface placée en tête du troisième volume de sa traduction (1746) ; mais la meilleure réponse qu'il fit fut de continuer cette traduction elle-même ; après Richard II, Hamlet et Macbeth, il donna Cymbeline, Jules César, Cléopâtre, que suivirent bientôt Timon d'Athènes et les Joyeuses commères de Windsor. Les genres les plus divers du théâtre de Shakspeare se trouvaient ainsi représentés ; pour achever de le faire connaître ou au moins d'en donner une idée, Delaplace joignit à ces dix pièces des analyses des vingt-six autres qu'il renferme encore. Le succès couronna son entreprise. « Comme c'était le premier ouvrage, » dit La Harpe, « qui fit connaître bien ou mal un théâtre fort différent du nôtre, cette compilation se débita. » On sent assez, sous son apparente réticence, ce que signifie cet aveu forcé d'un des champions de l'école classique ; mais ce qui mieux que tout le reste prouve le succès de la publication de Dela-

(1) Albert Lacroix, *Histoire de l'influence de Shakspeare sur le théâtre français*, in-4°. Brux., 1856, p. 117.

place fut celle qu'entreprit à quelque temps de là Antoine Yart (1). L'*Idée de la poésie anglaise* complète l'œuvre commencée par *le Théâtre anglais ;* en familiarisant les esprits avec une littérature nouvelle en opposition sur tant de points avec l'école régnante, elle préparait leur affranchissement du joug de la règle, et favorisait la révolte qui commençait contre les entraves du classicisme.

Au moment même où la lutte venait ainsi de s'engager, Voltaire adressait au cardinal Quirini sa *Dissertation sur la tragédie*, placée en tête de Sémiramis. Jamais la critique classique n'avait parlé avec plus d'assurance en son infaillibilité ; jamais non plus Voltaire n'avait montré davantage l'étrange opposition qui existait si souvent entre les préjugés littéraires de son éducation et le sentiment vif et naturel qu'il avait de tout ce qui est vraiment beau. Après une critique superficielle et injuste de la tragédie d'Hamlet, il résume ainsi en quelque sorte ce qu'il pensait de cette pièce célèbre et de Shakspeare : « On croirait, dit-il, que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre. Mais parmi ces irrégularités grossières, qui rendent encore aujourd'hui le théâtre anglais si absurde et si barbare, on trouve dans Hamlet, par une bizarrerie encore plus grande, des traits sublimes, dignes des plus grands génies. Il semble que la nature se soit plu à rassembler dans la tête de Shakspeare ce qu'on peut imaginer de plus fort et de plus grand, avec ce que la grossièreté sans esprit peut avoir de plus bas et de plus détestable. »

C'est là comme le dernier mot de Voltaire sur Shakspeare ; ce mélange de grandeur et de bassesse qu'il trouve dans le poëte anglais lui apparaît comme une énigme qu'il ne peut expliquer, mais sur laquelle aussi il ne peut s'empêcher de revenir. Dans le Dictionnaire philosophique (2), à une époque où la réputation croissante de Shakspeare ne l'avait pas en-

(1) 1752-1753. Paris, 6 vol. in-12.

(2) Article *Art dramatique*.

core poussé à réagir contre une gloire qu'il avait aidé à fonder, il en parle encore presque dans les mêmes termes, quoique le blâme s'accentue peut-être déjà avec plus de force. Après s'être élevé contre Johnson, qui avait traité de « petits esprits » les critiques étrangers de Shakspeare, et avoir analysé et traduit en les commentant quelques scènes de la Cléopatre et du Henri V : « Il y a une chose plus extraordinaire, ajoute-t-il, c'est que Shakspeare est un génie. Les Italiens, les Français, les gens de lettres des autres pays, qui n'ont pas demeuré quelque temps en Angleterre, ne le prennent que pour un Gille de la foire, pour une façon très-ordinaire d'Arlequin, pour le plus misérable bouffon qui ait jamais amusé la populace. C'est pourtant dans ce même homme qu'on trouve des morceaux qui élèvent l'imagination et qui pénètrent le cœur. C'est la vérité, c'est la nature elle-même qui parle son propre langage sans aucun mélange d'art. C'est du sublime, et l'auteur ne l'a point cherché. »

Il est impossible de pousser plus loin le blâme ni l'éloge, et ce passage montre clairement quel abîme séparait la vieille école classique de l'école romantique naissante ; ces Italiens, ces Français dont parle Voltaire, qui sont-ils? si ce n'est des adeptes du classicisme, incapables de comprendre ce qui semble s'écarter des règles reçues ; c'est là le sort de Voltaire lui-même ; s'il sent, en effet, tout ce qu'il y a de vraiment grand et admirable dans Shakspeare, il ne peut lui pardonner sa simplicité ni sa rudesse ; le poëte de cour ne peut absoudre le poëte du peuple, l'écrivain d'un siècle raffiné fait un crime à son devancier d'avoir vécu dans un siècle moins cultivé, et tout au plus cherche-t-il par là à expliquer les défauts qu'il lui reproche. « Que peut-on conclure, » ajoute Voltaire, après avoir cité quelques-uns des plus beaux passages de César et d'Hamlet, « de ce contraste de grandeur et de bassesse, de raison sublime et de folies grossières, enfin de tous les contrastes que nous venons de voir dans Shakspeare? qu'il aurait

été un poëte parfait, s'il avait vécu du temps d'Addison. » Etrange aveuglement du critique classique, qui croit que pour être grand poëte il faut vivre dans un siècle policé, et sans doute avoir lu l'art poétique d'Horace et de Boileau, et qui ne trouve pas de meilleur exemple de perfection littéraire à proposer que le classicisme bâtard d'Addisson ! Delaplace, le traducteur inhabile de Shakspeare, a, il faut en convenir, mieux vu et mieux compris quelle était la grandeur véritable du tragique anglais, quoiqu'il n'en ait peut-être pas senti les beautés aussi vivement que Voltaire.

Cependant la révolution, qui s'opérait dans les mœurs et et dans les idées, ne pouvait qu'accroître la faveur qui commençait à s'attacher au nom de Shakspeare; le drame, ce genre nouveau, né du besoin de satisfaire aux exigences d'une société moins aristocratique, en prenant place sur notre théâtre, préparait la voie à la tragédie anglaise; le *Journal étranger*, en rappelant sans cesse l'attention sur la littérature d'outre-Manche qui « égalait la nôtre, disait Fréron (1), en génie, la surpassait en force et ne lui cédait que par la délicatesse et le goût, » élargissait l'horizon de la critique, et familiarisait les lecteurs français avec une manière de penser différente de la nôtre. Chaque jour « l'anglomanie » faisait des progrès, et malgré l'opposition ou les restrictions des vrais classiques, la réputation de Shakspeare allait grandissant; on le mettait ouvertement au-dessus de Corneille (2).

Cette renommée croissante du poëte anglais, cette importance sans cesse plus grande accordée à son théâtre, finit par alarmer Voltaire, qui avait tant contribué à le faire connaître, et dès lors, il commença contre lui une polémique qu'il poursuivit jusqu'à sa mort. Le premier acte de cette guerre est

(1) *Journal étranger*, sept. 1755.

(2) « Son transport l'autre jour était l'anglomanie :
Au-dessus de Corneille il mettait Shakespear. »

fait dire de Boissy à un des personnages de sa comédie de *La Frivolité*. — Hipp. Lucas, *Histoire du théâtre français*, II, 56.

l'*Appel aux nations* de Jérome Carré (1761). On avait, pour faire apprécier Shakspeare en France, donné des extraits de ses pièces; Voltaire eut recours, en le faussant, au même procédé; il traduisit des scènes d'Hamlet et d'Othello, et les présenta à ses lecteurs pour leur permettre « de juger le procès entre la tragédie de Londres et celle de Paris. « Il n'y avait qu'un malheur, c'est que les traductions de Voltaire, à force d'être littéraires, étaient ridicules. Une autre perfidie était de rapprocher de Shakspeare son pâle copiste Otway, afin de l'envelopper dans une même condamnation. Cependant il fallait expliquer comment « tant de merveilles s'étaient accumulées dans une seule tête, » et comment les pièces de Shakspeare avaient pu acquérir et conserver un si haut crédit en Angleterre. Pour l'invention de la fable, Voltaire s'en tire sans peine, en l'attribuant à Saxon le grammairien; quant à la popularité du poëte, il en voit la raison dans la grossièreté de ses contemporains. Les bourgeois de Londres trouvaient dans les tragédies de Shakspeare tout ce qui peut plaire à des curieux. Les gens de la cour furent obligés de suivre le torrent. Il n'y eut rien de mieux pendant cent cinquante ans; l'admiration se fortifia et devint de l'idolâtrie. Quelques traits de génie, quelques vers heureux, pleins de naturel et de force, ont demandé grâce pour le reste et bientôt toute la pièce a fait fortune à l'aide de quelques beautés de détail.

Une pareille explication ne pouvait clore le débat; Voltaire aussi ne s'en tint pas là. Après cette attaque anonyme, il engagea la polémique en son propre nom. Dans son commentaire sur Corneille il avait déjà saisi à plusieurs reprises l'occasion d'opposer la perfection du poëte français à la grossièreté de Shakspeare, tout en reconnaissant l'intérêt soutenu qui règne dans les pièces de ce dernier; il alla plus loin cette fois, il compara directement Corneille et Shakspeare, et revenant au procédé qu'il avait déjà employé dans son Appel aux nations, il traduisit en entier dans ce but Jules

César pour l'opposer à Cinna. « Ayant entendu, dit-il dans un avertissement, comparer souvent Corneille et Shakspeare, j'ai cru convenable de faire voir la manière différente qu'ils emploient l'un et l'autre dans les sujets qui peuvent avoir quelque ressemblance (1). C'est aux lecteurs de toutes les nations de prononcer entre l'un et l'autre. » Ainsi c'est un nouvel appel adressé aux amis des lettres, à quelque nation qu'ils appartiennent. Il ne devait pas gagner beaucoup de partisans à la cause du classicisme : il était inutile pour ceux qui y étaient dévoués d'avance; Lessing, Gerstenberg et Herder allaient se charger de répondre au nom de ses adversaires.

Mais avant eux, Shakspeare trouva dans sa patrie des défenseurs qui s'indignèrent des attaques dont il était l'objet. Dans son Essai sur la critique, Home l'opposait fièrement aux plus grands poëtes de l'école classique; Johnson, nous l'avons vu, s'en fit l'éditeur et l'apologiste (1765); enfin Horace Walpole, le fils du célèbre ministre, prit sa défense contre Voltaire dans la préface de son Richard III. Celui-ci ne pouvait garder le silence. L'article *Art dramatique* du Dictionnaire philosophique s'attaquait déjà à Johnson; dans la lettre *A un journaliste* (1766), Voltaire chercha à tourner en ridicule les « singularités curieuses » de l'Essai sur la critique; enfin il répondit directement à Horace Walpole (2). La lettre qu'il lui adressa est un monument précieux, car elle montre quelle était à la veille de l'apothéose littéraire de Shakspeare l'opinion de l'école classique, sur le grand tragique, exprimée par son représentant le plus illustre. « J'avais dit, écrit Voltaire à

(1) Il est curieux de voir les éditeurs de Kehl renchérir sur Voltaire et opposer, non pas Corneille, mais Voltaire lui-même à Shakspeare. « On pourra comparer, disent-ils, la Mort de César de Shakspeare avec la tragédie de Voltaire, et juger si l'art tragique a fait ou non des progrès depuis le siècle d'Elisabeth. » Il était difficile de pousser plus loin l'infatuation des doctrines classiques.

(2) Lettre du 15 juillet 1768.

son contradicteur, après avoir rappelé son rôle « d'apôtre » et de « martyr » dans la diffusion des idées anglaises en France, « il y a très-longtemps, que si Shakspeare était venu dans le siècle d'Addison, il aurait joint à son génie l'élégance et la pureté, qui rendent Addison recommandable. J'avais dit que son génie était à lui et que ses fautes étaient à son siècle. Il est précisément, à mon avis, comme le Lopez de Vega des Espagnols et comme le Calderon. C'est une belle nature, mais bien sauvage; nulle régularité, nulle bienséance, nul art, de la bassesse avec de la grandeur, de la bouffonnerie avec du terrible; c'est le chaos de la tragédie dans lequel il y a cent traits de lumière. »

Nous retrouvons ici les mêmes conclusions que dans les articles précédents de Voltaire; fils d'un siècle de culture excessive, la poésie rude et native d'un âge grossier lui est incompréhensible; partisan déclaré des règles, s'il consent à en élargir le cercle, s'il avoue qu'« il y a beaucoup de logements dans la maison de son père » (1), s'il reconnaît que « tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux, » il n'en proscrit pas moins le drame de Shakspeare, parce que « la grossièreté n'est point un genre, » et que la poétique d'Aristote sans doute ne l'a ni décrit, ni prévu. Ainsi il n'y a de légitime que la tragédie classique, telle qu'elle nous est venue plus ou moins directement des Grecs, et partant nul peuple n'est autorisé à avoir un théâtre qui ne soit pas formé sur le patron de ce drame prétendu antique. Ces conséquences forcées de la doctrine classique, Voltaire non-seulement les accepte, mais il les a formulées dans sa lettre à Walpole, et dans toute sa carrière poétique il s'est efforcé de les mettre en pratique. « Les Italiens, dit-il, qui retrouvèrent la tragédie un siècle avant les Anglais et les Espagnols, ne sont point tombés dans ce défaut; ils ont même imité les Grecs. Il me semble qu'Horace pensait ainsi dans le plus beau des siècles;

(1) Lettres à Saurin et à Walpole du 1er et du 15 juillet 1768.

consultez son Art poétique, toute l'Europe éclairée pense de même aujourd'hui, et les Espagnols commencent à se défier du mauvais goût, comme de l'Inquisition. » Voltaire se trompe ; si l'Espagne, il est vrai, oubliant la grandeur de son passé, ne croyait, après un siècle de stérilité littéraire, pouvoir ranimer la poésie morte chez elle qu'en adoptant à son tour les doctrines de l'école classique, cette école un instant triomphante en Allemagne, comme en Angleterre, y était depuis longtemps attaquée ; et rien ne contribua plus à hâter sa défaite définitive que l'étude et l'admiration de Shakspeare; c'est ce qui rend si intéressante l'histoire de l'influence du grand tragique sur la littérature allemande.

Bien que l'attention ait été, au siècle dernier, attirée sur Shakspeare plus tard en Allemagne qu'en France, le poëte anglais n'en avait pas moins été connu de l'autre côté du Rhin longtemps avant de l'être chez nous. Ce fait s'explique par la priorité des rapports littéraires de l'Allemagne et de l'Angleterre et surtout par la popularité dont jouit de bonne heure dans le premier de ces pays le théâtre anglais. La réputation des acteurs d'outre-Manche se répandit sur le continent dès la fin du Moyen Age. On en trouve déjà, en 1417, à Constance, où les avaient appelés les pères du Concile (1). Pendant la seconde moitié du seizième siècle plusieurs troupes anglaises parcoururent l'Allemagne. Les représentations qu'elles donnèrent ne pouvaient manquer d'exercer une influence considérable sur le théâtre contemporain, et il est facile de signaler, dans les pièces d'Ayrer en particulier, celle que les tragiques anglais et surtout Shakspeare ont eue sur la formation de son talent (2). Cette influence se fait encore plus sentir dans les drames de Jules de Brunswick, dont les sujets semblent le plus souvent empruntés au poëte an-

(1) Albert Cohn : *Shakspeare in Germany*, in-4°, London, 1865.

(2) Gervinus, *Geschichte der deutschen Dichtung*, III, 114. — Alb. Cohn, *id.*, 64, 68, 73.

glais (1). Mais en même temps qu'elles inspiraient ainsi les dramaturges nationaux, les pièces de Shakspeare continuaient d'être jouées sur les scènes allemandes. Les malheurs de la guerre de Trente ans, il est vrai, en contrarièrent la représentation; elles reparurent toutefois encore pendant la seconde moitié du dix-septième siècle; mais la naissance d'un drame savant avec Gryphius et Lohenstein leur porta un coup funeste. La révolution qui se fit aussi alors dans le goût des contemporains ne leur fut pas moins fatale.

Quand les pièces de Shakspeare étaient soumises en Angleterre aux plus étranges remaniements, il eût été surprenant qu'il n'en fût pas de même en Allemagne. Le manuscrit de Roméo et Juliette, publié par Albert Cohn dans son excellente étude sur *Shakspeare en Allemagne*, montre jusqu'à quel point on y poussait parfois la mutilation de l'œuvre du grand poëte ; sous leur forme nouvelle et barbare aussi les tragédies de Shakspeare ne se distinguèrent plus des *pièces à tuerie* (Mordspektakel), qui étaient alors à la mode sur les scènes allemandes ; confondues avec elles, elles devaient disparaître en même temps. Mais on ne doit point s'étonner, quand ses pièces y étaient ainsi défigurées, que le nom de Shakspeare ait été peu connu de l'autre côté du Rhin. En 1682, G. Morhof l'a cité, il est vrai, dans sa *Grammaire et poétique allemande*, et les *Acta eruditorum* en parlent encore, en 1695, sur l'autorité du chevalier Temple, « comme d'un des meilleurs poëtes anglais. » En 1708, Barthold Feind y fait aussi allusion, ce semble, dans ses « *Pensées sur l'opéra* » (2) ; mais, au milieu de l'influence croissante de l'école classique, le nom et à plus forte raison les œuvres du grand tragique, tombèrent dans un oubli profond. Gottsched n'en parle pas dans sa Poétique (1737), et trois ans plus tard, en 1740, Bodmer ne le cite qu'en

(1) Alb. Cohn, *id.*, 38 à 50.

(2) Koberstein, *Grundriss der deutschen Nationalliteratur*, II, 554. — Alb. Cohn, *id.*, 140.

passant, et sous le nom de *Saspar :* tant le poëte anglais était encore ignoré ou dédaigné en Allemagne, à une époque où en France Voltaire l'avait déjà fait connaître et plusieurs fois imité !

Cependant le moment était venu où la critique allemande allait à son tour s'en occuper. En 1741, un ancien chargé d'affaires en Angleterre, un certain M. de Borck, traduisit en alexandrins le Jules César de Shakspeare (1). Cette traduction fidèle et non sans mérite d'une des œuvres les plus importantes du tragique anglais jeta l'alarme dans le camp classique. Un des journaux de Gottsched, les *Beitraege zur kritischen Historie der deutschen Poesie und Beredsamkeit*, déclarait, en l'annonçant, que « la plus misérable pièce politique » n'était pas aussi pleine de balivernes et de fautes contre les règles et la saine raison que ce drame de Shakspeare, » et il terminait en conseillant au traducteur de choisir un peu mieux ses modèles à l'avenir. L'année suivante, Gottsched, prenant lui-même part au débat (2), alla plus loin, et chercha à montrer que « la confusion et l'invraisemblance qui résultent de la non-observation des règles étaient si palpables et si choquantes dans Shakspeare que quiconque avait lu quelque chose de raisonnable ne pouvait s'y plaire... Tout, ajoutait-il, est jeté pêle-mêle dans Jules César. On voit paraître sur la scène tantôt la plus vile populace, des artisans, qui s'injurient et se livrent à mille plaisanteries grossières ; tantôt, au contraire, les plus grands personnages de Rome qui s'entretiennent des affaires les plus importantes de l'État. L'unité de temps y est si bien observée que cette tragédie commence à la conjuration contre César et finit à la bataille de Pharsale (?). On n'y a pas non plus oublié les spectres, qui causent à Brutus une frayeur vraiment puérile. Si de pareilles choses, disait-il en terminant, peuvent rendre acceptable à un ami de la poésie l'ou-

(1) G. Danzel, *Gottsched und seine Zeit*, 148.

(2) Hettner, *id.*, III, 381.

bli des règles, il est vraiment digne de la crédulité anglaise. » Ainsi Shakspeare était dès le premier jour proscrit sans pitié par le chef de l'école classique en Allemagne ; il allait toutefois y rencontrer bientôt plus d'équité.

Au moment même où son maître jugeait le grand tragique avec tant de sévérité, un disciple de Gottsched, Elias Schlegel, écrivait un *Parallèle de Shakspeare et d'Andreas Gryphius*. On sourit aujourd'hui d'un pareil rapprochement ; il ne faut pas oublier toutefois qu'il y avait alors presque de la hardiesse à chercher, comme le faisait Schlegel, à prendre la défense du poëte anglais. Son exemple fut suivi. A quelque temps de là (1742), une revue bien connue, le Spectateur du Nord, déclarait qu'il « était plus agréable de lire certaines pièces de Shakspeare, tout irrégulières qu'elles étaient, que telle des tragédies les plus régulières de l'école régnante. » De son côté, l'Encyclopédie de Zedder le louait (1743) « d'avoir montré un si grand talent poétique, bien qu'il fût sans instruction. » Enfin Elias Schlegel, devançant Lessing, allait jusqu'à dire dans ses *Pensées sur le théâtre danois* (1747) que « les Anglais, sans vanter l'unité de lieu, l'observaient le plus souvent mieux que les Français qui se targuent tant de suivre les règles d'Aristote » (1).

Mais il était réservé aux critiques de Berlin de révéler véritablement Shakspeare à l'Allemagne. Lessing fut le premier qui en parla. « Shakspeare, Dryden, Wycherley, Congrève, dit-il (1750), en recommandant dans la préface des *Articles pour servir à l'histoire du théâtre* l'étude de ces écrivains (2), sont des poëtes qu'on ne connaît chez nous que de nom, et qui pourtant ne méritent pas moins notre estime que les poëtes français tant vantés. » Cependant tout ce que Lessing paraît avoir su alors de Shakspeare se borne à la traduction du Jules César, et il est curieux de le voir mettre le grand

(1) Hettner, *id.*, 384.
(2) *Lessing's Werke*, éd. Maltz., III, 7.

poëte sur la même ligne que les auteurs dramatiques du siècle des derniers Stuarts et de la reine Anne. Il y a plus, le premier numéro des *Beitraege*, dans un compte-rendu des *Lettres anglaises*, paraissait se ranger à l'opinion de Voltaire sur le mérite relatif de Shakspeare et d'Addison et n'en mettait pas du moins en doute l'impartialité et la justesse (1). L'article était de Mylius, il est vrai, mais Lessing dirigeait la revue où il avait paru, et il ne l'a point démenti. D'ailleurs l'ignorance même où il était alors du théâtre de Shakspeare ne lui permettait guère d'avoir une opinion à lui sur le tragique anglais. La *Rome sauvée*, dont le plan remonte à cette époque, paraît bien moins lui avoir été inspirée par le Jules César de Shakspeare que par la tragédie de Voltaire; et, chose remarquable, tandis que Lessing avoue s'être inspiré d'Otway pour son *Alcibiade* conçu vers le même temps, on n'y trouve rien qui rappelle Shakspeare, dont le Coriolan offrait cependant un rapprochement si naturel. Il n'y a là rien qui doive surprendre; c'était des auteurs dramatiques modernes que Lessing faisait alors son étude, et sa prédilection pour la tragédie bourgeoise ne lui permettait guère de s'occuper du drame shakspearien: Lillo et Moore lui servaient de modèles pour Miss Sara Sampson (1755), et il semblait alors encore si peu connaître Shakspeare que, rendant compte cette même année du Coriolan de Thomson, il ne citait pas la pièce de même nom du grand tragique. Il n'en devait plus être longtemps ainsi.

En 1753, le premier numéro d'une revue assez obscure (2) avait donné, avec un aperçu de ce qu'on savait alors de Shakspeare, le catalogue de ses pièces. Deux ans après (1755), dans la onzième de ses *Lettres sur l'état présent de la littérature*, Nicolaï, remarquant que les caractères étaient ce qui

(1) Hettner, *id.*, IV, 499.

(2) Les *Neue Erweiterungen der Erkenntniss und des Vergnügens*. Danzel, *Lessing*, I, 446.

importait surtout dans la comédie, ajoutait : « Shakspeare, écrivain sans connaissance des règles, sans goût, sans ordre. doit à la variété et à la force des caractères qu'il a créés la plus grande partie de la gloire qu'on lui a accordée jusqu'à nos jours. » On retrouve là comme un écho de la critique de Voltaire. On ne devait pas tarder non plus à employer en Allemagne, pour faire connaître Shakspeare, le moyen dont on s'était servi si souvent en France : des traductions plus ou moins complètes des drames du poëte. En 1736, cette même revue qui avait déjà donné le catalogue de ses pièces publia la traduction des passages les plus importants de Richard III. « Le nom de Shakspeare, disait l'auteur de l'article (1), ne peut être inconnu à nos lecteurs. La courte notice qui se trouve dans le premier volume de cette revue sur la vie de ce grand poëte, ne leur aura peut-être pas été désagréable ; la traduction de quelques passages d'une de ses pièces principales qu'on leur présente ici, leur déplairait peut-être tout aussi peu, s'il était possible que le traducteur les rendît dans le même esprit que Shakspeare les a composés. Mais qui peut prétendre à un tel génie ? Une traduction d'une tragédie entière de Shakspeare trouverait peut-être aussi peu grâce auprès du goût allemand. Pourquoi? parce que nous aimons mieux lire d'ordinaire les plus méchantes pièces, où les règles des trois unités sont jointes à toutes les imperfections de la mise en scène, qu'admirer la hardiesse d'un génie sublime qui, au milieu de ses belles imperfections, ne suit que sa propre inspiration. Shakspeare était trop grand pour s'humilier sous le joug des règles. Ce que d'autres doivent à l'art et à l'imitation, il l'a produit grâce à la puissance supérieure de son propre esprit. Il faut le ranger au nombre de ces poëtes qu'on nomme inventeurs, et dont il n'y a pas tout compris en tous les âges et chez tous les peuples beaucoup plus d'une demi-douzaine. » On croirait

(1) Cité par Danzel, *id.*, I, 446.

entendre Delaplace. Seulement l'opinion était en Allemagne moins avancée qu'en France, puisque onze ans après la publication du *Théâtre anglais,* on n'osait pas encore de l'autre côté du Rhin traduire une pièce entière de Shakspeare. Mais le moment approchait où l'Allemagne allait devancer la France dans le culte du grand poëte.

Je trouve une preuve manifeste de l'admiration croissante qu'il commençait à y inspirer dans une lettre de Wieland à Zimmermann écrite à cette époque (1). Après avoir fait à Voltaire un reproche « de sa manière impertinente de parler de Shakspeare : » « Sans doute, ajoute-t-il, vous connaissez cet homme extraordinaire d'après ses œuvres. Je l'aime malgré ses défauts. Il est presque unique à peindre d'après nature les hommes, les mœurs et les passions ; il a le talent précieux d'embellir la nature, sans lui faire perdre ses proportions.... Il est tantôt le Michel-Ange, tantôt le Corrège des peintres. Où pourrait-on trouver des conceptions plus hardies et plus justes, des pensées plus neuves, plus belles, plus sublimes et plus frappantes, des expressions plus émouvantes, plus heureuses et plus vives que chez ce génie incomparable ? Malheur à celui qui souhaite plus de régularité à un esprit de cette grandeur. Il ferme les yeux ou est aveugle pour ses beautés, parce qu'elles ne sont pas de celles que la plus chétive pièce de Pradon possède à un beaucoup plus haut degré que le Cid. » Cet enthousiasme faisait pressentir le traducteur futur de Shakspeare.

Cependant le moment était venu où Lessing devait faire connaissance avec les œuvres mêmes du grand tragique. On ne sait ce qui le porta à cette étude qu'il fit alors marcher de front avec celle de Sophocle ; mais on en trouve presque aussitôt l'influence dans ses articles sur le théâtre. Contestant dans la dix-septième des Lettres sur la littérature les services que Gottsched aurait, d'après Mylius, rendus à la scène

(1) 24 avril 1758. *Ausgew. Briefe*, I, 271.

allemande et lui faisant un reproche d'avoir préféré les écrivains français aux tragiques anglais du seizième siècle, en particulier de Shakspeare, il se trouvait ainsi amené à parler du grand poëte, et il en faisait dès lors le modèle par excellence, dont on pouvait seulement rapprocher les tragiques de l'antiquité. « A en juger d'après les œuvres grecques, dit-il, Shakspeare est un poëte dramatique beaucoup plus grand que Corneille, quoique le second ait très-bien, et le premier pas du tout, connu les anciens. Corneille se rapproche davantage d'eux dans l'arrangement purement mécanique, Shakspeare par le fond même de ses pièces. Le poëte anglais atteint presque toujours le but de la tragédie, quelque route étrange et à lui seul connue qu'il choisisse; le poëte francais ne l'atteint presque jamais, quoiqu'il suive les chemins frayés par les anciens. Après l'Œdipe de Sophocle, il n'y a pas de pièces au monde qui agissent avec plus de force sur nos passions qu'Othello, le roi Lear et Hamlet. Corneille, a-t-il une seule tragédie qui vous ait touché autant que la Zaïre de Voltaire? Et combien Zaïre est-elle au-dessous du More de Venise, dont elle est une copie affaiblie et d'où le caractère d'Orosmane tout entier est tiré? » Ainsi le nom de Shakspeare apparaît dès lors comme le mot d'ordre dans la lutte engagée par Lessing contre l'école classique; cette circonstance peut servir à expliquer ce qui se mêle de paradoxal et d'exagéré aux louanges du critique; c'est le langage de l'admiration sans doute, c'est peut-être encore plus celui de la polémique; c'est le futur auteur de la Dramaturgie qu'on rencontre ici avec sa dialectique subtile et ses sophismes ingénieux, mis au service de la guerre qu'il a déclarée au classicisme.

Quoi qu'il en soit, Shakspeare était devenu une arme pour la critique allemande; afin que son influence pût s'exercer dans toute sa plénitude sur la littérature tout entière, il fallait le faire connaître au public des lecteurs : ce fut, chose

singulière, un écrivain qui se rattachait par tant de liens à l'école classique, Wieland, qui se chargea de cette tâche. De bonne heure, nous l'avons vu, il avait conçu pour Shakspeare l'admiration la plus vive ; en 1762, dans les loisirs de sa retraite de Biberach, il résolut de le traduire, et, pendant quatre ans (1762-1766), il poursuivit sans relâche cette entreprise difficile. Le principal mérite de la traduction de Wieland, c'est d'avoir contribué à faire connaître en Allemagne Shakspeare qui était encore si ignoré; par là elle exerça une influence considérable, qu'il fut le premier à ressentir. Ce commerce intime de quatre années avec le tragique anglais eut, en effet, sur le développement de Wieland une action immense qu'il a lui-même reconnue et caractérisée avec un rare bonheur d'expression. La lecture et l'étude de Shakspeare lui ouvrirent comme un monde nouveau, et « ses œuvres, comme celles d'Homère lui parurent composer une partie de cette nature que le poëte doit principalement étudier, pour donner à ses propres ouvrages la vie véritable, qui seule rend durables les productions caduques de l'esprit et de l'art » (1). Chose remarquable, au milieu de son admiration pour Shakspeare, Wieland, cet ancien disciple de Platon et de Xénophon, lui fait un mérite de n'avoir pas connu les anciens, dont « l'étude peut, il est vrai, former le génie, mais ne le développe pas. » Dans ses Conjectures sur la composition originale, Young aussi, se demandant « si le tragique anglais n'aurait pas moins pensé, au cas qu'il aurait lu davantage, » allait lui faire presque un mérite « d'avoir été étranger à toute connaissance, puisque à la place il possédait et savait par cœur deux livres ignorés de bien des érudits et que le feu ne peut détruire, le livre de la nature et le livre de l'humanité. » Commentant en quelque sorte par avance ces paroles du poëte critique : « Si l'esprit de Shakspeare, disait Wieland, au lieu de s'abandonner à lui-même

(1) Wieland, cité par Gruber, *id.*, I. 353.

et à la nature, s'était formé sur un modèle, pensons-nous qu'il eût conservé cette hardiesse qui l'entraîne souvent au delà des bornes que la nature a posées à notre intelligence? Pensons-nous que, si sa mémoire avait été remplie d'images, de pensées et de sentences empruntées aux auteurs classiques, il eût été si riche en pensées originales, en observations fines, en tournures particulières, en associations d'idées, qui dans le même instant nous étonnent par leur étrangeté apparente et arrachent notre assentiment par leur vérité? Pensons-nous qu'il eût peint en traits si forts et si pleins de feu, qu'il eût révélé tant de côtés inconnus de la nature, découvert tant de mines nouvelles et fécondes de beautés?... Ou croyons-nous que si déjà dans sa jeunesse il s'était accoutumé à la manière des anciens, il eût trouvé ces couleurs nouvelles et brillantes, qui en mille endroits admirables donnent à ses tableaux cette force, cette surabondance de vie et cet éclat enchanteur? »

C'étaient là autant de points de vue qu'on n'avait pas encore signalés dans Shakspeare; Wieland a le premier aperçu ce qui distingue le génie tout moderne du poëte anglais du génie antique. Il a même eu en cela une vue plus nette et plus vraie que Lessing de ce qui fait l'originalité de Shakspeare; Lessing, en effet, semblait ne tant l'exalter que parce que, à son insu, il avait écrit dans l'esprit d'Aristote; Wieland, avec plus de raison, en fait le représentant de la poésie romantique du Nord. Un autre trait du génie de Shakspeare que son traducteur n'a pas signalé avec moins de bonheur, c'est le caractère humoristique de ses créations. « Les héros de Shakspeare, dit-il (1), surtout ses héros favoris, sont tous humoristiques; et sans doute c'est là la raison pour laquelle, en dépit des changements survenus depuis lui dans la langue, les mœurs et le goût, cet auteur est toujours nouveau pour ses compatriotes, et a

(1) Gruber, *id.*, I, 356.

quelque chose de plus attrayant pour eux que tous les poëtes modernes qui ont suivi des modèles français. »

Ainsi, par la force même des choses, Wieland se trouvait, à son insu, entraîné dans la lutte engagée contre l'école classique; la traduction de Shakspeare, presque aussitôt « dévorée, répandue, recommandée par chacun, » en fit du moins quelque temps l'allié des novateurs; et, malgré ses défauts, elle contribua puissamment à faire connaître le poëte, qui était l'appui le plus sûr de leur parti. L'admiration que Shakspeare avait inspirée à Wieland ne devait pas d'ailleurs s'éteindre de sitôt, et il devait encore plus d'une fois la manifester. De même que Diderot avait, dans les Bijoux indiscrets, mis dans la bouche d'un de ses personnages la critique du système dramatique français, Wieland, dans Agathon (1), fit l'apologie du drame de Shakspeare, « celui de tous les poëtes après Homère qui a le mieux connu les hommes depuis le roi jusqu'au mendiant, depuis Jules César jusqu'à Falstaff, et qui par une force rare d'intuition les a le mieux pénétrés, » et il le défendit du reproche d'avoir par une conception bizarre mêlé de la façon la plus arbitraire les scènes comiques et tragiques dans ses pièces. C'était tenir par avance le langage des critiques de la *Sturm und Drangperiode;* et cet éloge parut à Lessing si bien approprié au temps et aux circonstances, qu'il ne dédaigna pas de le reproduire en entier dans la Dramaturgie.

Cependant la critique ne devait pas s'en tenir là, et bientôt même elle allait entrer dans une phase nouvelle. Tandis, en effet, que par sa traduction Wieland attirait l'attention du public allemand sur Shakspeare, et qu'il inaugurait cette espèce d'apothéose du grand poëte, ce culte enthousiaste, qui pendant un siècle ne trouvera pas de contradicteurs de l'autre côté du Rhin, et que de nos jours seulement Rumelin et Humbert sont venus contester ou amoindrir, un jeune poëte, devenu critique, et dont j'ai déjà parlé plus d'une fois, Gersten-

(1) Liv. XII, ch. I.

berg, se faisait lui aussi, à l'extrême frontière du nord de l'Allemagne, l'apologiste du tragique anglais, mais en étudiant son théâtre à un point de vue tout nouveau. Admirateur des anciens non moins que de Shakspeare, Lessing ne les séparait pas dans sa pensée et les recommandait au même titre à l'étude de ses compatriotes. Mais ce rapprochement ne pouvait convenir aux critiques de la génération nouvelle, et s'ils n'allèrent point jusqu'à envelopper dans une même réprobation les anciens et les poëtes de l'école classique moderne, ils ne pouvaient non plus, partisans exclusifs qu'ils étaient d'une littérature germanique et nationale, accepter le compromis de Lessing, et mettre sur le même rang les tragiques grecs et Shakspeare.

Dans ses *Lettres sur la littérature* Gerstenberg se donna pour mission de représenter cette manière de voir nouvelle. Plein de mépris pour tout ce qui était bel esprit ou convention, il proclama hautement le génie et l'inspiration créatrice comme le caractère exclusif de la vraie poésie. « Je crois, dit-il (1), qu'on n'a pas assez attentivement marqué la limite où le génie poétique se sépare du bel esprit. Pour parler plus clairement, je crois que ce qui est l'œuvre du génie seul est poésie, tout le reste, quelque excellent qu'il puisse être à tous égards, s'arroge à tort ce nom. » Mais à quel signe reconnaître le génie et par suite les œuvres vraiment poétiques ? L'*Essai sur les œuvres et le génie de Shakspeare* (2), contenu dans les lettres 14 à 18, répondait à cette question.

Ecrit à l'occasion de la traduction de Shakspeare que Wieland venait d'achever, cet essai, antérieur d'un an à la Dramaturgie, était ce qu'on avait encore publié de plus considérable en Allemagne sur le tragique anglais. Il y a même quelque chose qui fait penser à la manière de Lessing qu'il devançait.

(1) Lettre 12, citée par Hettner, *id.* V, 103.

(2) *Etwas über Shakspeare. — Vermischte Schriften*, III. 251. Malheureusement cet écrit a été modifié dans l'édition de 1816.

dans le rapprochement ingénieux fait par Gerstenberg entre les pièces de Shakspeare et des pièces modernes qui en étaient l'imitation, — par exemple Othello et *the Revenge* de Young, — afin de mieux mettre en lumière l'art avec lequel « ce génie favori de la nature mère » savait pénétrer les secrets les plus intimes de chaque passion, la représenter avec son caractère propre, et donner aux sentiments qu'elle inspire leur expression véritable. « Je ne crois pas, toutefois, ajoute Gerstenberg (1), que ce soit là le plus grand talent ou le talent prédominant de Shakspeare; et si j'écrivais un commentaire sur son génie, ce que j'admirerais le plus en lui, c'est que chaque faculté particulière de l'esprit humain, celles surtout qu'on peut appeler déjà plus spécialement le génie du poëte, se trouvent unies chez lui avec toutes les autres et ne forment pour ainsi dire qu'un seul et même tout. Il les possède toutes, en effet, l'esprit imagé de la nature en repos et de la nature en mouvement, l'esprit lyrique de l'opéra, l'esprit des situations comiques, même l'esprit du grotesque; et, ce qu'il y a de plus singulier, c'est que personne ne peut dire qu'il ait plus de l'un et moins de l'autre. »

Mais Gerstenberg ne s'est pas montré plus soigneux d'exalter les qualités de Shakspeare que de justifier ses fautes. « Quand Shakspeare, dit-il (2), se montre partout observateur si soigneux de la nature, quand il fait preuve d'une exactitude si rare dans la peinture des détails, lui faire un crime de quelques défauts qu'il tenait de son temps, n'est-ce pas prouver qu'on n'est pas en état soi-même de distinguer les divers genres d'imitation? Le mérite suprême de Shakspeare, en effet, consiste dans l'imitation de la nature, et je ne dis pas de la simple nature, mais de la belle nature; non sans doute de cette prétendue belle nature, telle que l'entend la critique française, et qui par crainte de paraître outrée ou pauvre se

(1) *Schriften*, III, 303.
(2) *Schriften*, III, 330 et suivantes,

charge de chaînes dorées, mais bien plutôt de cette nature libre et fière dont Shakspeare dit lui-même : « Au-dessus de « cet art qui ajoute à la nature, il y en a un autre inventé par « la nature elle-même » (1).

Ces éloges qui font pressentir et devancent les exagérations des critiques de la Période d'orage, devaient trouver de l'écho chez les contemporains. Lessing cependant, esprit bien autrement juste et pondéré que Gerstenberg, tout en préparant comme lui par ses attaques contre le classicisme et en rendant inévitable une révolution littéraire, se garda bien de ses erreurs. Partisan d'Aristote et admirateur de Sophocle aussi bien que de Shakspeare, il juge dans la Dramaturgie le tragique anglais à un point de vue tout différent. Dans les Lettres sur la littérature il n'avait pas craint d'affirmer que Shakspeare se rapproche plus en réalité des anciens que le père du théâtre français, Corneille ; dans la Dramaturgie, c'est au chef de l'école classique contemporaine, à Voltaire lui-même, qu'il l'oppose ; et mettant en parallèle quelques-unes des pièces où le tragique français a imité le poëte anglais, il montre combien celui-ci est supérieur à son émule par son intelligence profonde de la nature et par la vérité de ses tableaux. Avec quelle ironie triomphante, par exemple, il compare l'apparition de l'ombre de Ninus dans Sémiramis (2), en plein jour, au milieu de sa cour, à l'apparition, au milieu des ténèbres, de l'ombre du père d'Hamlet, visible pour son fils seul ! De quel air de triomphe aussi il rapproche de l'Othello anglais la Zaïre du poëte français (3) !

« C'est l'amour même, avait dit un critique, qui a dicté Zaïre à Voltaire. Je ne connais, reprend Lessing, qu'une tra-

(1) Over that art
Which, you say, adds to nature, is an art,
That nature makes.

(2) *Dramaturgie*, nos XI et XII.

(3) *Id.*, no XV.

gédie à laquelle l'amour même ait travaillé, et c'est le Roméo et Juliette de Shakspeare. Il est vrai, la Zaïre de Voltaire exprime ses sentiments amoureux avec beaucoup de finesse et de convenance ; mais qu'est-ce que cette expression en regard de cette peinture vivante des détours les plus secrets, grâce auxquels l'amour se glisse dans notre âme, de tous les avantages insensibles qu'il y prend, de tous les artifices à l'aide desquels il se subordonne toute autre passion, jusqu'à ce qu'il devienne l'unique tyran de toutes nos convoitises et de toutes nos aversions? Voltaire entend à merveille, si je puis ainsi parler, le style de chancellerie de l'amour, c'est-à-dire ce langage, ce ton que l'amour emploie, quand il veut s'exprimer avec le plus de précaution et de mesure, quand il ne veut rien dire que de ce dont il peut répondre auprès de la prude sophiste ou du froid critique. Mais le meilleur secrétaire de chancellerie n'est pas toujours celui qui connaît le mieux les secrets du gouvernement ; or si Voltaire a de la nature de l'amour une intelligence aussi profonde que Shakspeare, il n'a pas du moins voulu la montrer ici, et le poëme est resté bien au-dessous du poëte. On peut en dire à peu près autant de la jalousie. Le jaloux Orosmane fait en face du jaloux Othello une bien froide figure. Et cependant Othello a été manifestement le modèle d'Orosmane. Cibber dit que Voltaire s'était emparé de la torche qui avait allumé le bûcher tragique de Shakspeare ; j'aurais dit : d'un brandon de ce bûcher enflammé et même d'un brandon qui fume plus qu'il n'éclaire et chauffe. Nous entendons Orosmane parler en jaloux, nous le voyons agir avec la précipitation d'un jaloux ; mais de la jalousie elle-même nous n'apprenons ni plus ni moins que nous n'en savions déjà. Othello, au contraire, est le manuel le plus complet de cette triste frénésie ; là nous pouvons apprendre tout ce qui la concerne, tout ce qui peut l'éveiller ou l'apaiser. »

Ainsi le chef et le représentant le plus brillant de l'école

classique était, bien qu'il eût cru embellir Shakspeare et n'avoir fait que tirer « quelques diamants de son énorme fumier, » resté bien au-dessous de son modèle. C'est que le tragique anglais est tellement grand, tellement lui, qu'il est impossible de lui emprunter aucune beauté sans le défigurer. L'auteur du Richard III allemand, Ant.-Félix Weisse, avouait naïvement qu'il n'avait, pour faire sa pièce, rien dérobé à Shakspeare. « Il faudrait supposer d'abord, remarquait Lessing (1), qu'on pût lui dérober quelque chose. Mais ce qu'on a dit d'Homère, qu'on enlèverait plutôt à Hercule sa massue qu'un vers à ce poëte s'applique aussi parfaitement à Shakspeare. La moindre de ses beautés est marquée d'un trait qui semble dire aussitôt au monde entier : Je suis à Shakspeare. Et malheur à la beauté étrangère qui ose se placer à côté! Shakspeare veut être étudié, non pillé. Il n'est pas non plus que je sache dans toute la pièce de Shakspeare une seule scène, pas même une seule tirade que M. Weisse aurait pu employer telle qu'elle s'y trouve. Toutes les parties dans Shakspeare jusqu'aux plus petites sont taillées sur le patron du drame historique, et celui-ci se rapporte à la tragédie écrite dans le goût français à peu près comme une vaste fresque à une miniature faite pour une bague. »

Tel était Shakspeare pour Lessing : aussi digne de servir d'exemple qu'inimitable, sans rival parmi les modernes et n'ayant d'égal que parmi les plus illustres des anciens. Ces éloges, tout grands qu'ils étaient, ne devaient pas cependant suffire à la génération nouvelle et déjà l'auteur des Lettres sur la littérature les avait dépassés, en mettant le théâtre de Shakspeare à part, sinon au-dessus, de tout ce qu'on avait encore vu. Croyant que la critique pédantesque et étroite qu'on faisait du tragique anglais tenait surtout à ce qu'on appliquait à ses drames la même mesure qu'aux tragédies grecques, Gerstenberg rejette la possibilité du rapproche-

(1) *Dramaturgie*, LXXIII.

ment qu'on faisait entre eux. Pour lui le drame de Shakspeare et le drame de Sophocle ne sont pas seulement des espèces différentes d'un seul et même genre, ce sont des genres d'une nature essentiellement diverse ; il est donc absurde d'appliquer au premier des règles qui ont été faites pour le second et de chercher dans la Poétique d'Aristote la norme du théâtre moderne (1). Les distinctions établies par le philosophe grec et sévèrement maintenues par ses commentateurs, le but qu'il assigne à la tragédie et à la comédie, les trois unités si chères à la critique française, n'ont plus aucun sens quand il s'agit des pièces de Shakspeare, et on ne les a jusqu'ici si mal jugées que parce qu'on leur applique ces règles et ces notions qui ne leur conviennent pas.

« Le but essentiel d'une tragédie grecque, dit Gerstenberg (2), était de remuer les passions, le but d'une comédie grecque, de montrer les actions humaines du côté où elles font rire ; si cela est vrai, vous m'accorderez bien vite que les tragédies de Shakspeare ne sont pas des tragédies, pas plus que ses comédies ne sont des comédies. Et quoi? contester à Shakspeare l'excitation des passions, la première et la plus importante qualité d'un écrivain dramatique? Que lui reste-t-il donc? L'homme, le monde, tout! Mais remarquez que je ne lui conteste pas en réalité l'excitation des passions, mais la subordonne à un dessein plus haut, que je désigne par la peinture des mœurs, l'imitation soigneuse et fidèle de caractères vrais ou fictifs, l'image hardie et légèrement esquissée de la vie idéale et physique... Loin de nous toute classification du drame. Nommez ceux de Shakspeare *plays* avec Wieland, ou avec l'école de Gottsched *pièces politiques*, avec les critiques anglais *history*, *tragedy*, *tragi-comedy*, *comedy*, peu importe ; je les nomme moi des peintures vivantes de la nature morale, faites par la main inimitable d'un Raphaël. »

(1) *Schriften*, III, 263.
(2) Je traduis sur le texte même des *Briefe* donné par Hettner (V, 107).

Ainsi le drame de Shakspeare est une œuvre à part et par conséquent hors des règles connues ; « unité de lieu, unité de temps, unité d'action, unité de style, même unité de but, il s'en souciait comme de rien, quand elles faisaient obstacle à la variété » (1). Il ne faut donc point parler de ce qu'il peut y avoir de gigantesque, d'irrégulier, de subtil, ou de sauvage même dans le théâtre de Shakspeare ; œuvres du génie, il ne faut considérer ses pièces que comme « un tout, ayant un commencement, un milieu et une fin, des rapports définis, un but déterminé, des caractères et des scènes formant contraste » (2).

Cette manière de voir avait, comme le remarque Hettner, une portée immense. Regarder Shakspeare comme le plus grand tragique moderne, et rabaisser ses pièces à n'être que des tableaux saisissants de l'âme humaine, sans action une et déterminée, c'était égarer le drame sur une voie dangereuse. Lessing le comprit. Lui qui dans les *Literaturbriefe* avait, comme nous avons vu, affirmé hautement que Shakspeare avait observé plus fidèlement que Corneille les règles de la Poétique d'Aristote, ne pouvait garder le silence en présence d'une théorie qui, au nom de l'inspiration, prétendait excuser tous les excès et rejeter toute discipline. La révolte était au camp critique. Qu'était-il encore besoin de règles, puisque le génie pouvait se suffire à lui-même ? Tel était le mot d'ordre que toutes les écoles semblaient adopter tour à tour ; c'était celui de Klotz dans sa nouvelle revue, comme il venait de l'être de Gerstenberg ; et, à ce moment même Herder, dans un article de la Bibliothèque universelle, n'était, nous verrons, pas éloigné de tenir le même langage, et ne trouvait pas pour louer et juger Shakspeare de meilleur titre que son génie : Lessing sentit son œuvre compromise ; il protesta contre ces tendances funestes et révolutionnaires.

(1) *Schriften*, III, 255.
(2) *Lettre* 18, p. 360 (Hettner, *id.*, V, 108).

« Si Aristote, avait dit Gerstenberg (1), avait été libre de puiser ses lois dramatiques dans la nature même de l'esprit humain, sa Poétique eût été sans doute une œuvre approfondie, telle que sa Psychologie. Mais il fut obligé de les tirer de la pratique du théâtre, érigée en loi par les ancêtres et le clergé. Il ne lui resta donc d'autre issue que de s'en rapporter aux modèles qu'il avait déjà devant lui et de les mettre d'accord, autant que cela était faisable, avec les lois de la raison. Il a écrit pour son temps. Nous écrivons nous pour le nôtre; et par bonheur nous sommes précisément cette fois en possession d'une liberté qu'il aurait lui-même désirée. » Quelle folie donc de chercher dans Aristote le code de notre théâtre et surtout de vouloir juger celui du plus indépendant des peuples d'après des règles faites il y a deux mille ans pour une nation différente à la fois par ses mœurs, sa religion et l'idéal qu'elle s'est fait de l'art et de la poésie !

C'était attaquer le système de Lessing. « J'ai mes idées, répondit le critique à la fin de la Dramaturgie (2), sur l'origine et les principes fondamentaux de la Poétique d'Aristote; mais je ne saurais les exposer ici sans quelque développement. En attendant je n'hésite pas à avouer — dût-on se moquer de moi en ce temps de lumières — que je tiens cet ouvrage pour aussi infaillible que les Éléments d'Euclide. Les principes en sont tout aussi vrais et certains ; seulement ils sont moins faciles à saisir, et partant plus exposés à contestation. » Mais si les règles posées par Aristote sont inattaquables, il n'en est pas de même de celles qui régissent la scène française, bien qu'on les suppose empruntées à Aristote lui-même, et qu'on se soit cru longtemps en Allemagne obligé de les imiter. Enfin, éclairé par l'exemple des Anglais, on a fini par comprendre « que la tragédie était capable d'effets tout autres que ceux que Corneille et Racine ont pu lui faire produire. Mais, ajoute

(1) *Schriften*, III, 262.
(2) Numéros 101, 102, 103, 104.

Lessing, éblouis par ce rayon de vérité qui nous frappait subitement nous avons reculé jusqu'au bord d'un autre abîme. Les pièces anglaises manquaient visiblement à certaines règles que les pièces françaises nous avaient rendues familières. Qu'en a-t-on conclu? Ceci, que sans le secours de ces règles le but de la tragédie pouvait être atteint, et que même ces règles pouvaient être cause qu'on l'atteignît moins bien. Et cette opinion aurait encore pu passer! Mais avec *ces* règles on s'est mis à confondre *toutes* les règles et à déclarer comme pédanterie de prescrire au génie ce qu'il doit ou ne doit pas faire. En un mot, nous étions sur le point de perdre de gaieté de cœur toutes les leçons de l'expérience du passé et de demander à chaque poëte d'inventer de toutes pièces et pour son propre compte. »

Ce cri d'alarme était légitime; mais Lessing n'avait-il pas lui-même jusqu'à un certain point autorisé ces erreurs en exagérant à dessein les droits du génie? « Il est permis au génie, avait-il dit dans la Dramaturgie (1), d'ignorer mille choses que sait le moindre écolier; ce ne sont pas les trésors acquis de sa mémoire, mais ce qu'il peut produire de lui-même, de son propre fonds qui fait sa richesse. » Et ailleurs voulant justifier l'usage qu'Euripide faisait des prologues : « Que signifie en fin de compte ce mélange des genres? disait-il (2). Qu'on les sépare dans les manuels aussi exactement que possible ; mais quand un écrivain de génie, dans un intérêt plus haut, en confond plusieurs dans un seul et même ouvrage, qu'on oublie le manuel et qu'on se demande seulement si le poëte a atteint un but plus élevé. »

On avait pris Lessing au mot, et les écrivains de la nouvelle génération, critiques et poëtes, prétendaient bien secouer les chaînes de la tradition et ne relever que d'eux-mêmes. N'était-ce pas faire preuve de génie et montrer qu'on possédait

(1) N° 34.
(2) N° 48.

la seule qualité que dût avoir l'écrivain ou l'artiste (1)? Il y avait là un danger réel qui ne pouvait échapper à l'œil clairvoyant de Lessing, mais qu'il ne pouvait aussi que signaler sans être en état de le conjurer. « Nous avons maintenant, Dieu soit loué ! disait-il non sans amertume (2), une génération de critiques dont le plus grand mérite consiste à rendre toute critique suspecte. Ils crient sans cesse au génie. « Le génie, disent-ils, s'affranchit de toutes les règles. Les œuvres du génie deviennent des règles. » C'est ainsi qu'ils flattent le génie, sans doute afin que nous les prenions pour des génies. Cependant ils montrent qu'ils n'en sentent pas en eux la moindre étincelle, quand ils ajoutent tout d'une haleine : « Les règles étouffent le génie ! » Comme si le génie se laissait étouffer par quelque chose ! Et encore par quelque chose qui vient de lui, comme ils l'avouent eux-mêmes. Tout critique n'est pas un génie, mais tout génie est un critique né. Il porte en lui le contrôle de toutes les règles. Ainsi prétendre que les règles et la critique peuvent opprimer le génie, c'est prétendre que les exemples et la pratique ont ce pouvoir ; ce n'est pas seulement l'isoler en lui-même, c'est encore l'emprisonner dans ses premiers essais. »

Ces avertissements et ces protestations énergiques devaient rester sans effet. En vain Lessing proclamait la valeur absolue de la poétique d'Aristote, et affirmait que la tragédie ne pouvait s'en écarter sans s'éloigner en même temps de la perfection ; en vain il soutenait que l'observation des règles, loin de nuire au génie, ne pouvait que lui venir en aide ; admiratrice exclusive de Shakspeare, qu'elle considérait comme le représentant du génie national, la génération nouvelle repoussait l'identification que Lessing prétendait faire entre le drame

(1) « Qu'est-ce qui supplée chez Homère, demandait Hamann, à l'ignorance des règles qu'Aristote a inventées d'après lui et chez Shakspeare à l'ignorance où à la transgression des lois de la critique ? Le génie. »

(2) N° 96.

anglais et la tragédie grecque ; sans souci de la tradition et résolue à inaugurer un art nouveau, elle rejetait la tutelle qu'il voulait lui imposer ; c'est Gerstenberg et non la Dramaturgie qui avait raison à ses yeux, ce furent ses doctrines et non celles de Lessing qui firent loi pour elle, et ce sont elles que Herder et ses amis en particulier vont, en les élargissant, répandre et proclamer.

Herder avait connu Shakspeare de bonne heure. Hamann avait déjà attiré son attention sur le grand poëte, dont il avait sans doute vu jouer les pièces pendant son séjour en Angleterre ; lecteur assidu des Lettres sur la littérature, Herder ne pouvait non plus négliger d'étudier l'écrivain que Lessing opposait si hardiment aux représentants les plus illustres de la tragédie classique. Aussi le nom de Shakspeare se rencontre-t-il déjà dans deux fragments *Sur le théâtre allemand* et *Sur le goût anglais au théâtre* écrits à Riga (1), et où, commentant les Literaturbriefe, le jeune critique combat l'influence française et lui oppose l'étude des tragiques anglais. L'oubli où dans ses Fragments sur la littérature allemande, Herder laissa le théâtre lui enleva sans doute l'occasion de parler de Shakspeare, sinon de l'étudier ; mais il n'avait négligé un instant le grand tragique que pour s'en occuper ensuite avec plus d'ardeur.

L'intérêt qu'il prenait à la revue de Gerstenberg, la publication de la Dramaturgie, achevée peu avant son départ de Riga, devaient naturellement ramener l'attention du jeune critique sur Shakspeare. Les *Lettres sur le bon goût* de Dusch lui donnèrent l'occasion d'exposer ce qu'il pensait du tragique anglais. Tout en accordant à Shakspeare d'être le plus grand poëte, Dusch semblait lui refuser l'invention originale et l'imagination, pour ne lui reconnaître que l'art d'embellir et de relever les petites choses. « Quelle idée, écrivait Herder dans

(1) *Lebensbld*, III, 31 et 55.

la Bibliothèque universelle (1), M. Dusch se fait-il donc de Shakspeare ? Celle d'un écrivain dont on peut encore mettre en question l'invention, l'imagination, le génie? D'un écrivain incapable de concevoir une fable et qui ne saurait trouver que quelques ornements? d'un écrivain devenu grand, non par l'esprit de fiction, mais par son talent à saisir les moindres circonstances, les vérités les plus stériles et les plus sèches pour faire entendre son *os magna sonaturum* ! D'un écrivain enfin qui est poëte surtout par le coloris qu'il répand sur son sujet. Si M. Dusch se fait de Shakspeare une pareille idée, j'en ai une tout autre, et pour moi il est presque tout le contraire de ce qu'il en fait : un génie, plein d'imagination qui toujours tend au grand, qui sait concevoir des plans dont la seule vue donne le vertige; un génie qui n'est rien par les ornements des parties isolées et est tout dans la grande et sauvage structure de la fable; un génie poétique tel que je ne puis lui comparer qu'un Homère et un Ossian. » Tel apparaît déjà Shakspeare à Herder, à une époque où il devait encore n'en avoir qu'une connaissance imparfaite; ce fut, en effet, pendant son séjour à Strasbourg seulement qu'il en fit une étude définitive et complète.

La littérature anglaise était devenue alors, comme on le voit dans une lettre à Hartknoch (2), son occupation de prédilection; mais Shakspeare l'attirait avant tout. « Merck vous aura peut-être dit, écrit-il à sa fiancée (3), à quel point Shakspeare est devenu mon *dada*. Je ne l'ai pas lu, mais *étudié*, je souligne le mot. Chacune de ses pièces est toute une philosophie sur la passion dont il parle. » La correspondance de Herder tout entière à cette époque montre à quel point il s'était nourri et pénétré de la lecture du grand tragique. «Avez-vous lu *Roméo*

(1) *Lebensbild*, VI, 65.
(2) 21 nov, 1770. *Lebensbild*, VI, 264.
(3) 28 oct. 1770. *Lebens.*, VI, 239.

et Juliette de Weisse? écrit-il encore à sa fiancée (1). Si vous aviez au moins le courage de prendre la pièce de Shakspeare... il faut lui pardonner son jargon populaire, mais dans les passages où il fait parler la passion, il est unique en son genre. Jamais on n'a fait pièce d'amour comparable à celle-ci ? » Ailleurs (2) il va jusqu'à l'appeler « une pièce céleste et la seule tragédie d'amour que l'on ait. » Et passant en revue les divers épisodes que renferme ce drame merveilleux, ou les particularités d'invention et de style qu'il présente, il demandait à Caroline Flachsland, « ce philosophe de l'amour, » de lui en résoudre les difficultés. L'admiration que lui inspirait Othello n'est pas moindre, si elle était autre. « Othello, dit-il (3), est un grand et noble caractère ; il excite ma compassion même à l'instant solennel du meurtre. Mais que dire de son innocent agneau, de Desdémona, qui bénit encore son cher meurtrier au moment de mourir et veut l'instant d'après se charger pour l'éternité de tout le forfait. » Une autre fois encore c'est Hamlet, « cette pièce pleine de la plus touchante philosophie sur l'être et le non-être, la mort et la vie, » dont il recommande la lecture à sa fiancée.

Ce n'était pas toutefois le poëte de la passion seul que Herder étudiait en Shakspeare, ce qui l'attirait peut-être encore plus dans ses drames, c'étaient, on le devine sans peine, les débris de vieilles chansons, l'écho des légendes populaires qu'il y trouvait. Dans une lettre du 28 octobre 1770, il annonçait à son ami Merck, qui lui aussi étudiait le grand poëte avec amour, l'envoi de quelques vieilles ballades anglaises tirées la plupart de Shakspeare, et qu'il avait traduites en allemand. « Elles sont dans l'original, lui dit-il (4), avec leur rhythme, leurs vieilles rimes, leur air fabuleux, excellentes

(1) *Lebensb.*, VI, 216.
(2) *Lebensb.*, VI, 238.
(3) *Lebensb.*, VI, 222.
(4) *Lebensb.*, VI, 229.

chacune en son genre, et dans les scènes, où elles se trouvent, d'un effet surprenant, mais précisément pour cela presque intraduisibles. Aussi Wieland les a-t-il le plus souvent passées ou affreusement mutilées? » Et après quelques mots d'explication sur ces romances : « Dans ma frénésie pour Shakspeare, ajoute-t-il (1), je m'étais dès longtemps occupé tout particulièrement des scènes où il nous montre son monde nouveau d'esprits, de sorcières et de fées; côté que tous les critiques anglais louent comme ce qu'il y a de plus divin chez lui, et dans lequel j'ai trouvé une si douce nourriture, car tout enfant j'ai été bercé de contes semblables. C'est ainsi que j'ai traduit le divertissement des fées dans le Songe d'une nuit d'été et en particulier toute la scène des sorcières de Macbeth avec leur cuisine infernale, leurs incantations, leurs formules magiques. »

Ces témoignages, échappés à l'intimité de la correspondance de Herder, sont précieux ; ils nous montrent avec quel soin et de quel point de vue le jeune critique étudiait alors Shakspeare. Le résumé de cette étude attentive qu'il fit alors du grand poëte se trouve dans le Traité, publié seulement en 1773, mais achevé déjà pendant l'été de 1771, qu'il lui a consacré. C'est un plaidoyer contre la tragédie classique et en faveur du théâtre anglais. L'opposition signalée déjà par Gerstenberg entre le drame grec et celui de Shakspeare, Herder la relève encore davantage. Avec l'intelligence si vive qu'il avait de l'influence que le milieu, le temps, la race exercent sur les produits de l'intelligence, il ne pouvait pas ne pas être frappé de la différence essentielle que la diversité fondamentale des conditions historiques dans lesquelles ils ont pris naissance et se sont développés ont établi entre le théâtre grec et le théâtre moderne. « L'origine du drame en Grèce, dit-il (2), a été tout autre que dans le Nord. Il n'est donc pas et ne peut

(1) *Nachlass*, I, 30.
(2) *Zur Lit. und Kunst*, XX, 271.

pas être dans le Nord ce qu'il a été en Grèce. Le drame de Sophocle et le drame de Shakspeare, ajoute-t-il, sont deux choses si diverses qu'à certains égards elles ont à peine le nom de commun »(1). Il ne peut en être autrement, quand les mœurs, la religion, la manière de sentir des Grecs et des Modernes sont si complètement opposées. Aussi malgré quelques ressemblances extérieures, quelle différence réelle et profonde n'y a-t-il pas entre la tragédie française, qui se prétend pourtant héritière de la tragédie grecque, et cette dernière! Herder, par une injustice qu'explique seule l'ardeur de la polémique, et confondant d'ailleurs dans une même condamnation le théâtre de Corneille et de Racine et celui de Voltaire, va même jusqu'à refuser à notre scène tout caractère vraiment dramatique. « Quand le règne du bon goût sera venu (2), dit-il, on ne verra plus dans la tragédie francaise qu'un recueil de beaux vers, de belles sentences et de beaux sentiments, mais le grand Sophocle restera encore tel qu'il nous apparaît! »

On reconnait ici le disciple de Lessing; mais si Herder, comme lui, admire le théâtre grec, il est bien éloigné de croire qu'on doive l'imiter; la tragédie française ne lui paraît même si fausse que pour avoir voulu reproduire, ce qui dans les temps modernes était infaisable, le drame religieux de l'antiquité. Loin d'imiter les Grecs, il fallait, à leur exemple, en s'inspirant des idées et des croyances du temps, créer une forme dramatique nouvelle et nationale. C'est ce qu'on a fait en Angleterre. Esprit original s'il en fut, Shakspeare semble avoir reçu d'un génie bienfaisant la mission de créer ce drame moderne, qui, grâce à des moyens tout autres, devait arriver à produire les mêmes effets que la

(1) « C'est une entreprise déraisonnable, dit à son tour Gœthe rendant compte dans les Annonces de Frankfort d'une Cymbeline allemande, que de vouloir ramener les pièces de Shakspeare, dont la vie multiple de l'histoire fait l'essence, à l'unité des tragédies de Sophocle, qui ne nous représentent qu'une seule action. » *Werke*, XXVI, 27.

(2) *Zur Lit. und Kunst*, XX, 283.

tragédie grecque, la crainte et la compassion. « Il n'avait point trouvé de chœur, avant lui, dit Herder (1), mais de simples représentations de marionettes ; n'importe il a fait de cette argile grossière cette création superbe qui vit et se meut devant nous. Il n'avait ponit trouvé de caractère national, mais une confusion de conditions, de mœurs, d'opinions différentes, de langages divers ; sans s'arrêter à d'inutiles regrets, il fit de ces conditions, de ces personnages mal définis, de ces rois et de ces fous, de ces nationalités et de ces idiomes incohérents un tout merveilleux. Il n'avait point trouvé le sentiment de l'histoire, de la fable, de l'action ; il prit l'histoire telle qu'il la trouvait et son esprit créateur fit de cette matière brute et hétérogène ce tout admirable, que nous appellerons, non pas action au sens grec du mot, mais comme on l'entendait au Moyen Age, ou bien, suivant l'expression moderne, événement, fait. »

Quelle différence dès lors entre le théâtre de Shakspeare et celui des Grecs, de Sophocle par exemple (2) ! « Tandis que chez le second règne l'unité d'action, le premier met en œuvre dans son ensemble un fait, un événement. Tandis que chez le second les caractères dominent dans leur forme une et définie, chez le premier tous les caractères, toutes les conditions ne sont là que pour contribuer à l'harmonie de l'ensemble. Tandis que chez l'un on entend toujours la même langue musicale et polie retentir dans son milieu éthéré, l'autre, interprète de la nature, de quelque idiome qu'elle se serve, parle la langue de tous les âges et de tous les peuples. Tandis enfin que l'un représente, enseigne, émeut des Grecs, l'autre émeut, enseigne, représente des hommes du Nord. Quand je lis Shakspeare, théâtre, acteur, coulisse disparaissent à mes yeux ! Je ne vois que les feuilles

(1) *Zur Lit. und Kunst*, 285.
(2) *Zur Lit. und Kunst*, 286.

éparses au souffle orageux des âges du livre de la Providence, du monde, de l'histoire ! Images isolées des peuples, des conditions diverses, des âmes les plus grandes ! instruments inconscients et aveugles, — comme nous le sommes dans la main du Créateur, — d'événements pleins de grandeur, dont l'inventeur seul voit l'ensemble. Qui pourrait imaginer un poëte plus sublime de la nature du Nord et de notre âge ? Son théâtre, ajoute encore Herder, est comme une mer d'événements dont les flots murmurants succèdent aux flots. Les scènes de la nature s'y suivent, agissent, quelque disparates qu'elles paraissent, l'une sur l'autre, s'engendrent et se détruisent l'une l'autre, afin que les desseins du Créateur soient remplis : symboles obscurs du plan lumineux d'une vraie théodicée divine ! »

Nous avons déjà vu, par sa correspondance avec sa fiancée, quel sentiment vif et délicat Herder avait des beautés de Shakspeare ; les analyses qu'il a faites ici de Lear, d'Othello, de Macbeth, le commentaire enthousiaste qu'il en donne, montrent quelle intelligence profonde il avait de tout ce qui fait la grandeur et l'originalité du tragique anglais. Herder n'avait point de précurseur en ce genre, et il a laissé un modèle et un exemple que Gœthe allait suivre et auquel nous devons peut-être cette analyse d'Hamlet, l'un des passages les plus originaux et les plus curieux de Wilhelm Meister. Suivant avec une sagacité singulière la pensée-mère qui domine chacune des pièces de Shakspeare et les pénètre pour ainsi dire d'une âme universelle, le critique nous fait voir dans les scènes, les situations, qu'elles nous offrent, comme le sentiment d'un monde vivant et particulier ; on ne peut rien en retrancher sans leur enlever, avec le souffle et la vie, leur individualité propre, sans faire d'une création puissante et animée une vaine image. C'est cette originalité, cette vérité historique, cette puissance créatrice qui produisent l'illusion chez Shakspeare et font l'originalité de ses

drames ; « le monde entier, ajoute Herder (1), est comme le corps de ce grand esprit ; les sciences et la nature en sont les membres, les caractères et les opinions les traits distinctifs, et on peut donner au tout le même nom qu'au dieu de Spinoza : Pan, Univers. »

Ces effusions, empreintes de je ne sais quel mysticisme, et écrites dans ce style imagé et obscur qui distingue les œuvres de la Période d'orage, montrent quelle admiration Herder ressentait alors pour Skakspeare, et peuvent donner une idée du culte enthousiaste que la génération nouvelle avait voué au grand poëte. Comme les révélations de sa correspondance, le discours de Herder, destiné à être lu dans une réunion intime, nous permet aussi de nous faire une idée de ce qu'étaient les entretiens littéraires qu'il avait avec ses amis, et de la manière dont il commentait dans leur société ses poëtes favoris. C'était un monde nouveau qu'il leur ouvrait ; ils s'empressèrent, et Gœthe en particulier, d'y pénétrer sur ses pas.

Dans *Wilhelm Meister* (2), Jarno s'étonne de l'admiration exclusive de Meister pour les tragiques français, et encore plus de ce qu'il ignore Shakspeare ; il lui conseille de consacrer quelques-unes de ses heures de loisir à lire le poëte anglais. Meister cède, et à peine a-t-il parcouru les pemières pièces du grand tragique, qu'une émotion indicible s'empare de lui et l'empêche de continuer. Il se croit en présence « d'un génie divin descendu près des hommes pour leur apprendre à se connaître. » Jarno me fait l'effet d'être Herder, comme Meister n'est autre que Gœthe, et ce récit piquant du célèbre roman pourrait bien n'être que la mise en scène de ce qui dans la réalité se serait passé à Strasbourg. Si Gœthe, en effet, connaissait déjà Shakspeare par les *Beautés* de Dodd et la traduction de Wieland, son éducation

(1) *Zur Lit. und Kunst*, XX, 295.
(2) Liv. III, ch. VIII et XI.

toute française le disposait peu à le goûter, et rien jusque là dans ses essais ne trahit l'influence du poëte anglais. Tout changea du jour où il connut Herder : celui-ci communiqua à son disciple l'admiration que lui inspirait le tragique anglais, et Shakspeare devint désormais l'objet de l'étude assidue et constante de Gœthe. Il en fut de même pour ses amis (1). Shakspeare fut le modèle et l'idole de la société littéraire qu'ils formaient ; ils crurent en lui comme ils croyaient en la Bible, et il fut pour eux une autorité non moins sainte et infaillible. Le culte du grand poëte resta même comme le lien qui unit après leur séparation les jeunes amis. Son anniversaire fut désormais un jour de fête à Frankfort et à Strasbourg, et l'éloge du nouveau dieu fut le fondement nécessaire de la « liturgie » établie en son honneur.

Cet anniversaire fut une première fois célébré solennellement le 14 octobre 1771 par Gœthe à Frankfort, l'année suivante il l'était à Strasbourg. Ce fut Lerse qui se chargea de prendre la parole dans cette seconde solennité. A Frankfort Herder fut invité à assister à la fête ou du moins à y « présider en esprit ; » on attendait son traité pour en faire la lecture publique, et sa santé devait être bue, au milieu de l'assistance convoquée par Gœthe, après celle du *Will of all Wills* (2). Herder ne vint pas et n'envoya rien. Gœthe, qui avait traduit quelques morceaux d'Ossian, pour unir dans un même hommage ces deux représentants de la poésie du Nord, se chargea de le remplacer et de faire l'éloge du « saint » du jour, et il prononça devant ses frères en Shakspeare un discours ou plutôt un manifeste, qu'Otto Jahn nous a conservé (3). L'esprit d'enthousiasme titanesque et de défi qui y règne est trop caractéristique des idées de

(1) *Dichtung und Wahrheit*, liv. XIII.
(2) *Nachlass*, I, 30 et 32.
(3) O. Jahn, *Biographische Aufsætze*, 374.

l'époque, pour que je n'en reproduise pas ici les principaux passages.

« Ne vous attendez pas à me voir parler longuement et par ordre ; le calme de l'âme n'est pas un vêtement de fête ; de plus j'ai encore peu médité sur Shakspeare ; l'entrevoir, le sentir dans de sublimes passages, voilà tout ce que j'ai pu faire. La première page que j'ai lue de lui m'a fait son homme pour la vie ; et après avoir terminé la première pièce, je me trouvai comme un aveugle-né qu'une main miraculeuse vient de douer à l'instant de la vue. Je reconnus, je sentis de la manière la plus vive que mon existence venait d'acquérir une étendue infinie ; tout me parut nouveau, étranger, et une lumière inaccoutumée me blessa les yeux. Peu à peu j'appris à distinguer, et, grâce à mon génie reconnaissant, je sens encore vivement ce que j'ai gagné. Je n'hésitai pas un instant à abandonner le drame classique. L'unité de lieu me sembla aussi étouffante qu'une prison, les unités de temps et d'action me parurent des chaînes pesantes pour l'imagination ; je m'élançai en plein air, et pour la première fois je m'aperçus que j'avais des mains et des pieds. Et aujourd'hui que je sens le tort que les hommes de la règle m'ont causé du fond de leur donjon, et que je vois combien d'âmes libres y croupissent encore sous leur joug, mon cœur se briserait si je ne leur déclarais la guerre et si je ne m'efforçais sans trève d'abattre leurs bastions. »

« Le drame grec que les Français ont pris pour modèle était tel par sa constitution intrinsèque et extrinsèque qu'il eût été plus facile à un marquis de copier Alcibiade qu'à Corneille d'imiter Sophocle. D'abord un *intermezzo* du culte divin ; puis, solennellement politique, la tragédie offrait au peuple le tableau isolé des grandes actions de ses pères dans la simplicité naïve de sa perfection ; elle remuait de grandes et profondes émotions dans les âmes, parce qu'elle était elle-même

complète et profonde. Et dans quelles âmes? dans des âmes grecques! Je ne puis m'expliquer à moi-même ce qu'expriment ces mots, mais je le sens, et pour être bref j'en appelle à Homère, à Sophocle et à Théocrite, qui m'ont appris à le sentir. Je le demande après cela : chétif Français, que vas-tu faire d'une armure grecque? Elle est trop grande et trop lourde pour toi. Aussi les tragédies françaises ne sont-elles que des parodies d'elles-mêmes. Que tout y procède régulièrement, qu'elles se ressemblent entre elles comme des souliers et qu'elles soient aussi ennuyeuses parfois, surtout au quatrième acte, tout cela, messieurs, vous le savez et je n'en dirai rien. »

Puis revenant au tragique anglais : « Le théâtre de Shakspeare, dit-il, forme un assemblage de merveilles où l'histoire du monde se déroule devant nos yeux sur l'invisible fil du temps. Ses intrigues, pour parler le langage ordinaire, n'en sont pas; mais toutes ses pièces tournent autour de ce point mystérieux, — qu'aucun philosophe n'a su voir et définir encore, — où le propre de notre moi, la prétendue liberté de notre vouloir se confond avec la marche nécessaire de l'ensemble. Mais notre goût corrompu obscurcit tellement notre vue, qu'il faudrait presque une nouvelle création pour nous faire sortir de ces ténèbres. Tous les écrivains français et les Allemands infectés de leur goût, y compris Wieland lui-même, se sont fait peu d'honneur en cette occurrence comme en bien d'autres. Voltaire qui dès le principe a fait profession de vilipender toute grandeur, s'est montré ici un vrai Thersite. Si j'étais Ulysse, son dos frémirait sous mon sceptre. La plupart de ces messieurs condamnent surtout les caractères de Shakspeare. Et moi je m'écrie : La nature, la nature! rien d'aussi naturel que les personnages de Shakspeare... Il a rivalisé avec Prométhée et formé les hommes, trait pour trait, mais de stature colossale, et c'est pourquoi nous ne voyons

pas d'abord des frères en eux ; puis il les a animés du souffle de son esprit ; il parle en eux tous et nous reconnaissons leur parenté.

« Et comment notre siècle oserait-il juger de ce qui est naturel? D'où pourrions-nous connaître la nature, nous qui depuis l'enfance ne sentons en nous et ne voyons rien chez les autres qui ne soit guindé et chamarré ? Je me trouve souvent honteux devant Shakspeare, car il m'arrive parfois de penser, à première vue, que j'aurais exécuté telle œuvre différemment ; mais je m'aperçois bientôt que je suis un pauvre pécheur, que la nature prophétise par Shakspeare, et que mes personnages sont des bulles de savon issues d'idées romanesques. Debout donc, messieurs ! ajoute-t-il, sonnez l'alarme, faites sortir toutes les nobles âmes de l'élysée du soi-disant bon goût (1), où elles demeurent assoupies dans un ennuyeux crépuscule, moitié vivantes et moitié mortes, avec des passions au cœur et sans moelle dans les os, et où, trop peu lasses pour dormir, mais trop paresseuses pour agir, elles passent leur vie comme des ombres à se traîner et à bâiller entre des buissons de myrtes et de lauriers » (2).

La protestation était complète ; l'ancien disciple de l'école classique en était devenu l'adversaire et l'attaquait aux applaudissements de ses amis. C'était le même langage, — tant l'esprit nouveau s'était vite répandu, — que l'année suivante, dans son éloge de Shakspeare, Lerse tenait aussi à Strasbourg (3) ; et, chose digne de remarque, devançant nos novateurs de 1830, ce qu'il proposait à l'admiration de son audi-

(1) « Mais ce qu'il faut détruire avant tout c'est le vieux faux goût, » dira Victor Hugo dans la préface de Cromwell.

(2) Il y a dans tout ce discours, à côté d'une verve de jeunesse et d'une originalité incontestable, un manque de maturité qui frappe tout d'abord ; mais il ne faut pas oublier que le discours sur Shakspeare est de 1771, tandis que les articles du Journal de Frankfort sont de 1772 et 1773.

(3) Cf. *Alsatia*. Année 1873, p. 34.

toire, c'était la Bible, Homère et Shakspeare, « ces simples disciples de la simple nature; » seulement, à ces trois noms, trait caractéristique de l'époque, il joignait celui d'Ossian. Deux ans plus tard encore, dans ses *Remarques sur le théâtre* (1), Lenz, continuant la guerre contre les théories classiques, s'attaquait à la fois à Lessing et à Aristote et allait jusqu'à affirmer que l'unité dramatique ne consiste pas dans l'unité d'action, mais seulement dans l'unité de personne.

Ainsi les dernières traditions littéraires du passé étaient rejetées en même temps que l'indépendance du génie proclamée, et un demi-siècle avant son avénement en France le romantisme (2) s'établissait d'une manière victorieuse en Allemagne. Sans attaches profondes dans la nation, battue en brèche presque dès sa naissance, l'école classique allait disparaître sans retour de l'autre côté du Rhin, après y avoir régné moins d'un siècle! Mais si la poésie nationale avait, grâce à une critique ingénieuse et hardie, retrouvé ses droits méconnus, pour qu'elle reprît la place qui lui appartenait, il fallait qu'une œuvre vraiment originale vînt montrer que la nouvelle école savait autre chose que blâmer et détruire, mais qu'elle était aussi capable de créer. Gœthe se chargea de le prouver en écrivant son *Goetz de Berlichingen*, dont la publication le mit à la tête de la révolution littéraire commencée par Lessing et Herder.

(1) *Werke*, II, 199.

(2) J'ai à peine besoin de faire remarquer que je prends ici le mot romantisme dans le sens français et comme l'opposé de classicisme ; l'école romantique allemande ne prendra naissance, en effet, qu'un quart de siècle plus tard.

CHAPITRE VI.

AFFRANCHISSEMENT DÉFINITIF DE LA LITTÉRATURE ALLEMANDE.

Création d'un théâtre national : Emilia Galotti, Goetz de Berlichingen. Mariage de Herder. — Isolement momentané de Herder et de Gœthe. — Conclusion.

I.

« Oui, je suis heureux d'avoir vécu dans un temps où il m'a été possible de le comprendre (Shakspeare), où toi, mon ami, toi qui te reconnaîtras à la lecture de ces lignes et que j'ai plus d'une fois embrassé devant son image sacrée, tu peux encore nourrir le rêve, si doux et si digne de toi, d'avoir, en notre propre langue, dans notre patrie si profondément dégénérée, élevé en son honneur un monument tiré de notre âge chevaleresque. Je porte envie à tes rêves. Oui, poursuis tes nobles efforts, jusqu'à ce que le succès couronne ton entreprise. Et quand même tu devrais voir le sol se dérober sous ton monument et la foule l'entourer silencieuse et stupéfaite ou le regarder avec mépris... (ne crains rien), ton œuvre n'en subsistera pas moins, et la postérité fidèle visitera ton tombeau et y gravera d'une main pieuse ces mots qui résument la vie de presque tous ceux qui furent grands en ce monde : voluit, quiescit » (1). C'est par ces paroles d'encouragement, qui remplirent le jeune poëte de joie (2), mais qu'il devait dans la suite si complètement oublier, que Herder terminait son traité sur Shakspeare; elles montrent avec quel intérêt le critique

(1) *Zur Lit. und Kunst*, XX, 362.

(2) « Je te remercie, écrivait-il à Herder à cette occasion, pour tes lettres et tes souhaits. » *Nachlass*, I, 44 (5 déc. 1772). — Herder resta fidèle à son admiration pour Gœtz; quatorze ans après, renvoyant cette pièce à Gœthe qui venait de la publier : « Je te retourne, lui disait-il, l'âme émue, ton Gœtz, ton premier, unique et immortel Gœtz. » *Briefe an Frau von Stein*, III, 271.

suivait les travaux dramatiques de son disciple et quelle haute idée il se faisait de l'œuvre dans laquelle le jeune admirateur du grand tragique prétendait mettre sur la scène allemande, sinon l'esprit, du moins la liberté du théâtre anglais ; et elles suffiraient, si nous ne le savions d'ailleurs, pour réfuter la croyance, encore trop répandue et accréditée par Gœthe lui-même (1), du froid accueil qu'aurait fait Herder à Gœtz de Berlichingen. C'est bien de ce drame, en effet, qu'il s'agit ici, et c'est au moment même où le poëte y mettait la dernière main que son ami en saluait ainsi en quelque sorte par avance et en hâtait l'apparition.

Le moment approchait, en effet, où, après deux ans d'attente, Gœthe allait publier la première œuvre qu'il eût écrite sous l'inspiration de Shakspeare. L'étude attentive qu'il avait faite à Strasbourg du tragique anglais n'était point restée stérile ; non-seulement elle le rendit au théâtre, auquel il avait renoncé depuis Leipzig, mais elle le dirigea dans ses nouveaux essais dramatiques. On retrouve déjà la trace de cette influence dans les fragments d'une tragédie de César, dont le plan fut arrêté à cette époque (2). Ce n'est pas, il est vrai, une pièce dans le genre de celles du grand poëte, un de ces drames dont l'unité d'action et les contrastes tragiques font la force et la vie, mais bien plutôt, à ce qu'il semble, une histoire dramatisée du dictateur depuis le jour de son entrée glorieuse dans la carrière politique jusqu'à sa fin tragique. C'était donc l'ambition et les desseins d'un fondateur d'empire que le jeune poëte s'était proposé ici de mettre sur la scène. Bientôt après on le voit chercher, peut-être à la suite de Hamann, un sujet dans un tout autre monde d'idées et de faits. L'esprit philosophique de Socrate, cet ennemi déclaré

(1) *Dicht. und Wahrheit*, liv. XIII. C'est encore là une de ses affirmations erronées dont cet ouvrage est rempli ; mais il est singulier de voir en 1771 G. Zimmermann la reproduire encore. (*Merck, seine Umgebung und seine Zeit*, 198).

(2) A Schœll, *Briefe und Aufsætze von Gœthe*, 137.

du mensonge et de tous les vices, « de ceux surtout qui ne veulent point paraître tels, » sa mission divine d'éducateur des hommes, le pharisÉisme bourgeois de ses ennemis, tel était le tableau grandiose et instructif que Gœthe voulait, cette fois, comme il l'écrivait à Herder (1), présenter aux regards. Toutefois le jeune poëte ne put s'identifier assez complètement avec ces deux sujets pour s'en rendre maître, et il y renonça avec raison ; il en fut tout autrement du drame dont les Mémoires de Gœtz de Berlichingen lui suggérèrent le plan et l'idée.

Ramené par Herder à l'étude du Moyen Age, la chronique du vieux chevalier l'avait tout d'abord frappé ; dans ce preux en guerre ouverte contre la société, n'y avait-il comme un portrait, une mise en œuvre de l'esprit d'opposition qui animait la génération contemporaine ? Quelle grandeur simple et touchante aussi dans ce héros livré à ses propres forces, insoumis et honnête au milieu de ses contemporains esclaves ou corrompus ! Au point de vue poétique la légende de Gœtz offrait d'ailleurs un cadre presque tout fait ou du moins facile à remplir pour un drame historique. Ce fut là sans doute ce qui séduisit Gœthe dès Strasbourg et l'engagea à traiter ce sujet. Cependant il semble avoir hésité d'abord à l'aborder. « Ce que je fais n'est rien, » écrivait-il peu après son retour dans la maison paternelle à son ami Salzmann (2), et comme d'ordinaire je pense plus que je n'agis, pour cela je ne deviendrai peut-être pas grand'chose. » Cette irrésolution, cette défiance de soi-même, que la critique de Herder lui avait inspi-

(1) *Nachlass*, I, 35 (déc. 1771.) « Il me faut encore du temps, ajoutait-il, pour avoir de tout cela un complet sentiment, et puis sais-je si je ressemble aux Esope et aux Lafontaine du côté où, selon Hamann, ils sympathisent avec le génie de Socrate ? Sais-je aussi si je suis en état de m'élever du culte de l'idole que Platon a peinte et dorée, que Xénophon a encensée, jusqu'à la vraie religion aux yeux de laquelle, au lieu d'un saint, apparaît un grand homme qu'on peut presser contre son sein en s'écriant : mon ami et mon frère. »

(2) A. Stœber, *Der Aktuar Salzmann*, 48.

rée, devait bientôt faire place chez Gœthe à une plus juste confiance en ses forces, et séduit par la nature du sujet qu'il avait choisi et dont l'intérêt croissait pour lui à mesure qu'il le possédait mieux, il s'y livra bientôt tout entier. « Vous me connaissez, écrivait-il peu de temps après (1), et pourtant vous auriez peine à deviner la cause de mon silence ; c'est une passion nouvelle qui m'a envahi... Toutes les forces de mon âme sont concentrées dans une entreprise qui me fait négliger Homère et Shakspeare. Je mets en drame l'histoire d'un des hommes les plus nobles que l'Allemagne ait produits. Quand mon œuvre sera finie, je vous l'enverrai, et j'espère qu'elle ne vous fera pas un médiocre plaisir. » Excité, à ce qu'il semble, par sa sœur, Gœthe avança vite, et en quelques semaines il eut terminé sa pièce, qu'il s'empressa aussitôt de communiquer à Salzmann. Il l'envoya aussi à Herder dès la fin de 1771 : il était naturel que le disciple se demandât ce que son maître pensait de son œuvre.

La lettre du jeune poëte, pleine de déférence et de soumissisn, trahit par son ton même les craintes inséparables d'un début. « Voici, dit-il (2), un fruit de ma solitude. C'est une esquisse peinte sur toile, il est vrai, et achevée peut-être en certaines parties, mais ce n'en est pas moins une esquisse. Je ne vous expliquerai point mon travail ; je ne vous parlerai pas davantage de ce que j'éprouve maintenant que je m'en suis séparé ; j'aurais l'air de vouloir déterminer votre jugement... Mais ce que je puis dire, c'est que j'y ai travaillé avec confiance et m'y suis employé de toute mon âme dans l'intention de vous demander votre avis, qui, je le sais, m'éclairera non-seulement sur cette pièce, mais sur tous mes travaux à venir... Au reste je ne changerai rien à mon drame que je n'aie connu votre sentiment, car je ne sais que trop qu'il

(1) A. Stœber, *id.*, 49. (28 nov. 1771).
(2) *Nachlass*, I, 34 déc. 1771.

doit subir une transformation radicale avant de pouvoir entrer dans la vie. »

Nous n'avons pas malheureusement la réponse de Herder, qu'il ne se pressa pas au reste d'envoyer (1); mais une lettre de Gœthe postérieure de six mois permet d'en deviner le sens. « Un mot sur Berlichingen, » écrit-il à son ami (2), « votre lettre m'a rassuré ; je commençais à déprécier ma pièce encore plus que vous ne le faites. J'ai senti dans toute sa force la vérité de ce que vous me dites : *Shakspeare vous a gâté*. Il suffit ; ma pièce sera refondue ; j'en ôterai les scories, j'en purifierai le métal ; puis, je vous la retournerai dans sa nouvelle forme. » On peut croire d'après cela que le jugement de Herder avait été sévère ; pourtant il ne parle qu'avec estime dans sa correspondance de la pièce de Gœthe, et comme d'une œuvre véritablement allemande, « pleine de force, de profondeur et de vérité, » et bien faite, comme il l'écrit à sa fiancée (3), « pour lui faire passer quand elle la lira, quelques heures délicieuses et vraiment célestes. » Il ajoute, il est vrai, que parfois elle n'était que *pensée*. C'était le défaut d'un travail peut-être trop précipité et d'un premier début : Gœthe le comprit sans peine et songea dès lors à remanier son drame. Il commença peut-être dès son séjour à Wetzlar ; il semble du moins qu'il s'entretint plus d'une fois de sa pièce avec ses amis, et nous savons que dans l'ordre bizarre qu'ils avaient fondé, Gœthe portait le surnom de l'honnête Gœtz de Berlichingen. Dans le drame étrange aussi où Goué paraît avoir retracé les souvenirs et les faits de cette société dont il était l'âme se trouve une scène qui nous reporte à la pièce même de Gœthe. « Où en êtes-vous du monument que vous vouliez élever à votre aïeul ? »

(1) « Je suis depuis longtemps, écrit-il à sa fiancée en mars 1772, sans échange de lettres avec Gœthe, quoique je lui doive depuis longtemps une réponse pour une œuvre vraiment belle qu'il m'a envoyée. — *Erinn.*, I, 219.

(2) *Nachlass*, I, 42. Juillet 1772.

(3) Juillet 1772. *Nachlass*, III, 302.

demande le chevalier Fayel à Gœtz. « On avance peu à peu » répond celui-ci, mais songez que ce doit être une œuvre qui confonde maîtres et compagnons » (1).

Toutefois ce fut à Frankfort seulement qu'eut lieu le remaniement définitif du Gœtz. Entrepris suivant toute vraisemblance à la fin de 1772, il était terminé au mois de février suivant (2). Il s'agissait maintenant de publier ce drame. S'il faut en croire Poésie et Vérité, Gœthe aurait encore hésité à faire paraître une œuvre à laquelle il attachait un si grand prix, et ce fut Merck qui leva ses scrupules. Il est certain du moins que ce dernier aida à faire les premiers frais de l'édition du Gœtz (3), et l'on peut croire que, devant quitter prochainement Darmstadt pour se rendre en Russie, il était désireux de savoir avant son départ quel accueil était réservé au drame de son ami. Gœtz ne parut toutefois que plus tard en juin 1773. Cette date fait époque dans l'histoire du théâtre allemand.

Au commencement de la seconde moitié du siècle dernier deux écoles se disputaient la scène allemande, les disciples de Gottsched, dont l'auteur de *Codrus*, Frédéric de Cronegk, était le plus célèbre, représentants et imitateurs plus ou moins fidèles du système dramatique français destiné bientôt à disparaître ; et les imitateurs de la tragédie anglaise,— telle que l'avaient conçue d'abord Otway et Rowe, plus tard Young et Thompson,— qui prétendaient unir à la régularité de la forme une liberté d'action plus grande et un sentiment plus vrai de la nature. Au premier rang de ces derniers se trouvait l'ancien ami de Lessing, Christian Weisse, qui de ce point de vue étroit avait voulu refaire Shakspeare, et l'adapter au goût contemporain. L'apparition de miss Sara Samp-

(1) Hettner, *id.*, V, 144.

(2) Kestner, *Gœthe und Werther*, 137.

(3) C'est à cela sans doute que se borna le rôle de Merck, et tout le reste me paraît un roman qui ne soutient pas l'examen

son (1754) donna naissance à une troisième école dramatique, aussi féconde que médiocre. La tragédie bourgeoise s'empara de la scène et y régna pour longtemps. Les essais de Lessing qui suivirent d'abord ne devaient pas changer cet état de choses. Il n'en fut pas de même de Minna von Barnhelm (1763). Jusque-là la comédie allemande était restée dans un état d'infériorité que personne ne cherchait à contester; les poëtes qui s'y étaient essayés, timides imitateurs de l'étranger, n'avaient su montrer ni originalité, ni talent réel; ce qui manquait encore à l'Allemagne, une comédie vraiment nationale, Lessing le lui donna, et dans Minna il offrit à ses compatriotes un modèle qu'ils n'ont point dépassé.

Restait la tragédie à réformer. Ici Lessing eut recours à un autre moyen; soit qu'il ne se sentît pas en état de faire pour ce genre ce qu'il avait tenté dans Minna pour la comédie; soit que l'occasion se présentant, il la saisît pour exposer les vues que l'expérience et quinze ans d'études non interrompues lui avaient données sur la pratique du théâtre, c'est par la théorie et la critique, non par l'exemple qu'il prétendit cette fois corriger ses compatriotes : tel fut le but de la Dramaturgie. Cette publication célèbre n'était pas nécessaire pour amener une révolution au théâtre, elle fut impuissante à la diriger, et Lessing se vit bientôt dépassé. Le mouvement vint d'un écrivain novateur, Gerstenberg, que nous rencontrons presque à l'origine de tous les courants littéraires de l'époque. Pour confirmer sans doute la théorie qu'il avait mise en avant dans ses lettres sur Shakspeare, il écrivit son *Ugolino* (1768). C'était la mort du célèbre gibelin et de ses trois fils, racontée d'une manière si saisissante par Dante. L'entreprise était peu heureuse; la douleur physique est, comme le remarque Lessing, un des sujets les plus difficiles à traiter au théâtre; mais il y avait dans la tentative de Gerstenberg quelque chose de plus grave qu'une difficulté à surmonter, c'était la confusion qu'il faisait de deux genres aussi différents que la

poésie épique et le drame. Ce qui intéresse et émeut chez Dante révolte chez son émule; c'est que, dans la Divine Comédie, c'est un fait passé qui nous est raconté, dans la tragédie de Gerstenberg, au contraire, c'est ce fait même qui est mis sous nos yeux, et, comme le remarque encore Lessing (1), « il y a une différence immense entre avoir l'horrible devant ou derrière soi. » C'était retourner aux *spectacles de tuerie* que Gottsched avait bannis de la scène, et cela après miss Sara et Minna von Barnhelm; la chute était grande, le public n'était plus fait pour de telles représentations, aussi la pièce de Gerstenberg ne put réussir au théâtre (2). Cependant les qualités incontestables dont l'auteur avait fait preuve dans cet essai frappèrent les contemporains. Non-seulement Klopstock en parle comme d'une œuvre excellente (3); mais, dans un long article de la Bibliothèque universelle, Herder, tout en relevant les fautes de Gerstenberg, s'empressa de le saluer comme un poëte de première grandeur, « d'une imagination impétueuse et tendre, d'une sensibilité profonde et qui promettait à la nation quelque chose d'extraordinaire » (4); et il lui souhaitait en terminant « un collaborateur homme de goût et une scène anglaise, avec un public anglais ou grec. » Tout cela manqua à Gerstenberg, et encore plus le génie du théâtre qui seul eût pu lui permettre de le réformer. C'est là ce qui fit également échouer une autre tentative faite presque en même temps.

Quelques mois à peine après l'apparition de l'Ugolino, Klopstock donna *la Bataille d'Hermann*. Cette pièce devait dans sa pensée fonder le drame national en Allemagne. « Comme les sentiments patriotiques qui y sont exprimés, disait-il (5), me sont partis du cœur, et que, sans me placer

(1) Lettre à Gerstenberg, 25 fév. 1768. — *Werke*, XII, 192.
(2) Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, II, 287.
(3) Lettre à Gleim, 19 déc. 1767. — *Klopstock und seine Freunde*, II, 196.
(4) *Lebensbild*, IV, 128.
(5) Lettre à Gleim.— *Klopstock und seine Freunde*, II, 197. V. pl. h. p. 22.

sur le trépied de la critique, j'ai écrit d'après cette docte pensée qu'un poëme national intéresse la nation qu'il concerne, je me flatte que ce patriotisme ira aux cœurs. » Klopstock se faisait illusion; la Bataille d'Hermann attira bien par sa singularité un moment l'attention ; mais malgré quelques beaux passages elle ne réussit pas mieux sur la scène que ses drames bibliques. Ainsi tous les efforts tentés pour créer en Allemagne un drame national semblaient frappés de stérilité, ce qu'on voyait peut-être alors de meilleur sur les scènes allemandes, c'étaient des imitations ou des traductions des comédies larmoyantes anglaises. Lessing voyait le mal, mais sans protester maintenant; on eût pu croire qu'il désespérait de l'avenir du théâtre allemand, quant tout à coup il donna *Emilia Galotti.*

C'est l'histoire de Virginie transportée dans les temps modernes et à la cour d'un petit prince italien. Ce sujet paraît avoir attiré Lessing de bonne heure; on trouve dans ses œuvres le plan d'une *Virginie*, qui s'en tient encore entièrement à la légende romaine (1); mais la conception toute shakspearienne du drame qu'on aurait pu en tirer n'était point faite pour la nature de son esprit, et sa connaissance du tragique anglais était encore trop incomplète, pour qu'il pût mener à bien une pareille entreprise. Il ne mit point d'ailleurs ce dessein à exécution, mais il n'y renonça pas non plus complètement. On le voit, en effet, annoncer en 1758 à son ami Nicolaï (2) comme l'œuvre d'un jeune tragique de ses amis une *Virginie bourgeoise* en trois actes à laquelle il donne déjà, il est vrai, le nom d'Emilia Galotti. Le jeune tragique n'était autre que Lessing lui-même; mais cette fois encore il ne donna point suite à son projet. Dix ans après il y revint pendant son séjour à Hambourg, sans le mener toutefois encore à bien, mais à Wolfenbuttel il le reprit enfin en 1771 pour ne

(1) *Werke*, II, 472.
(2) Lettre du 21 janv. — *Werke*, éd. Gœsch., X, 87.

plus le quitter. Le 25 janvier de l'année suivante il annonçait à son frère qu'il venait d'achever les derniers actes de sa pièce (1).

Elle n'était pas encore terminée qu'elle excita parmi les amis du théâtre, surtout à Berlin, les plus grandes espérances. Miss Sara Sampson avait mis en faveur un genre nouveau, la tragédie bourgeoise, Minna von Barnhelm avait donné le modèle de la comédie sérieuse : que ne devait-on pas attendre d'Emilia Galotti? Cet espoir ne fut pas trompé, et le succès répondit à la haute idée qu'on s'était faite de l'œuvre de Lessing. Cette faveur qui l'accueillit ne doit pas surprendre : Emilia marque un progrès considérable dans l'histoire du théâtre allemand; c'est une œuvre véritablement originale, remarquable à la fois par le dessin et la vérité des caractères, non moins que par la vivacité du dialogue et l'entente de la scène; tout y est motivé, et l'intérêt y va sans cesse grandissant, sans que rien d'épisodique ou d'accessoire le ralentisse. Mais Emilia avait encore pour les contemporains un autre attrait : bien que Lessing eût à dessein évité dans sa pièce tout motif politique, elle n'en offrait pas moins un rapprochement facile entre le portrait tracé par le poëte de la cour de Guastalla et les mœurs de plus d'un prince allemand de l'époque ; on ne manqua point de le faire. Dans l'article du journal de Berlin qu'il consacra à l'œuvre de son ami, Ramler disait qu'il aurait envie de mettre en tête de cette pièce les paroles du roi prophète : *et nunc reges intelligite* (2), et longtemps après Herder en parlait encore presque dans les mêmes termes.

Toutefois les qualités de l'œuvre de Lessing ne doivent pas non plus faire oublier ses défauts. Dans cette lettre citée plus haut, où il annonçait à Nicolaï son Emilia, il disait qu'il avait dégagé l'histoire de Virginie de tout ce qui pouvait intéresser

(1) *Werke*, XII, 345, éd. Lachm.
(2) Danzel, *Lessing's Leben*, supp. 5.

l'État, et il croyait, ajoutait-il, que le sort d'une fille tuée par son père, à qui son honneur est plus cher que sa vie était en soi assez tragique et capable d'émouvoir l'âme, encore qu'il n'entraînât pas le renversement du gouvernement. Cette erreur de Lessing, qui tenait à l'idée même qu'il se faisait de la nature de la tragédie, a été fatale à son œuvre ; elle l'a rapetissée aux proportions d'une tragédie bourgeoise; elle en a fait le portrait, frappant sans doute, mais sans profondeur de l'innocence aux prises avec la persécution ; et ce n'est pas sans raison que la critique contemporaine y découvrit des réminiscences de sir Grandison, comme miss Sara Sampson rappelait Clarisse Harlowe. Par cette origine Emilia se rapproche de ce dernier drame, toute supérieure qu'elle est; comme Miss Sara, c'est une pièce d'intrigue, dont le hasard ou la volonté des personnages précipite ou arrête la marche et amène la catastrophe, et non le développement nécessaire de passions contradictoires, le tableau saisissant d'une action que précipite vers un dénouement fatal une volonté supérieure ou l'inévitable loi de la destinée. En repoussant les données de l'histoire de Virginie pour leur substituer ses propres conceptions, Lessing, comme le lui reprochait Engel, a substitué à la vérité d'une situation connue l'arbitraire d'un dénouement forcé (1). La mort d'Emilia n'est point, comme celle de Virginie, inévitable, et Lessing ne la rend nécessaire qu'en faisant violence à l'évidence des faits, en portant atteinte à la vertu de son héroïne, qui redoute sa faiblesse dans un moment où, loin de craindre le prince, elle ne devait éprouver qu'un sentiment d'horreur pour le meurtrier de son fiancé. Mais cette mort inutile même change à peine la situation des personnages qui survivent ; Marinelli est bien exilé, mais ne sent-on pas qu'au premier moment il pourra rentrer en faveur auprès du prince? Quant à celui-ci, le poëte ne lui laisse d'autre regret que celui d'une passion non satisfaite, et

(1) Cf. Hettner, *id.*, IV, 534.

semble lui éviter jusqu'aux remords. Odoardo, au lieu de songer à punir le persécuteur de sa fille, se borne à le citer au tribunal suprême, et se livre à la justice. Ainsi le crime est absous et triomphe même à la fin, tandis que la vertu succombe sans être vengée.

Ces défauts expliquent la réserve ou même la froideur avec laquelle en général la critique accueillit la nouvelle œuvre de Lessing. Il en fut désagréablement surpris ; dans une lettre à son frère il se plaint que son vieil ami Ramler le mette tout au plus sur le même rang que Beaumarchais et Falbaire (1). Que devait-il penser de Bodmer qui était allé jusqu'à faire la parodie de sa pièce? Nicolaï, il est vrai, resta fidèle à l'admiration que lui avait de tout temps inspirée son ami ; et, à la lecture d'Emilia, Ebert lui écrivit une lettre pleine d'éloges (2); mais c'étaient là des écrivains de l'ancienne génération et des partisans dévoués de l'auteur ; les critiques de la génération nouvelle, si l'on excepte les poëtes de Gœttingue, si prodigues d'ailleurs de leurs louanges, furent en général sévères pour le drame de Lessing. Cet accueil fait par le journalisme contemporain à une œuvre qu'on jouait sur tous les théâtres peut surprendre, mais elle s'explique sans peine par la situation des esprits au moment où elle parut. Emilia Galotti ne répondait pas à ce que la nouvelle école demandait au poëte dramatique ; cette tragédie régulière ne pouvait plaire aux jeunes poëtes, si pleins de mépris pour les règles, si fiers des droits et de l'indépendance du génie. Qu'il y avait loin aussi de la pièce de Lessing au drame tel que ces disciples fervents de Shakspeare le concevaient et le voulaient? Ebert avait bien appelé son ami, au lendemain de la lecture de sa pièce, Lessing-Shakspeare, et trois ans plus tard le critique de la Bibliothèque universelle comparait encore le dramaturge allemand au tragique anglais ; mais ceux-là seuls qui

(1) Danzel, *id.*, II, 3, 50.
(2) Danzel, *id.*, II, 3, 39.

n'avaient point compris le génie de Shakspeare pouvaient faire un pareil rapprochement. Il n'y a rien de commun entre les deux poëtes. Quelle différence, par exemple, entre l'héroïne de Lessing et celle du grand tragique ! Et tout admiré qu'ait été aussi le personnage de la comtesse Orsina, combien sa jalousie sans amour contraste singulièrement avec le tableau qu'offre de cette passion le théâtre de Shakspeare.

C'en était plus qu'il ne fallait pour déplaire aux admirateurs du poëte anglais, en particulier à ceux qu'il comptait à Frankfort et à Darmstadt. Annonçant à Herder qu'elle venait de lire Emilia Galotti, Caroline Flachsland terminait sa lettre par ces réflexions, qui pourraient bien n'être que l'écho de ce qu'on disait alors de la pièce de Lessing dans la société de Merck. Après avoir loué quelque traits de détail, « il me semble, ajoutait-elle (1), que Lessing n'a jamais aimé, jamais du moins du fond de l'âme ; ce n'est pas non plus Emilia Galotti, mais bien ces gens faibles et misérables, les princes, qu'il a voulu peindre, et il faut qu'il soit vraiment homme, pour donner un tel sujet devant sa cour. Mais l'amour, le véritable amour, n'a pour théâtre que le cœur ; c'est là qu'il faut le laisser, et c'est ce que je souhaite de faire au bon Lessing. » Emilia, en effet, n'avait rien qui pût séduire les âmes sentimentales de l'époque ; nous voyons aussi par cette lettre que le côté politique de la pièce fut en dépit de Lessing ce qui frappa le plus les contemporains. Ce qui peut surprendre, Herder approuva de tout point le jugement de sa fiancée (2) ; il va même jusqu'à dire que tout n'est que *pensé* dans la tragédie de Lessing, et se borne, pour l'excuser, à admettre qu'il est peut-être bon qu'un auteur se montre dans ses créations autre qu'il ne sent lui-même. Gœthe ne fut pas moins sévère; et il s'étonnait que le hasard ou le caprice ne jouât aucun rôle dans Emilia. « Avec une

(1) *Nachlass*, III, 285. Juin 1772.
(2) *Nachlass*, 301. Fin juillet 1772.

légère dose de bon sens, ajoutait-il (1), il est facile de trouver le pourquoi de chaque scène, je dirais volontiers, de chaque mot. Aussi la pièce ne me plaît pas, tout chef-d'œuvre qu'elle est d'ailleurs. »

Cette lettre est significative et son importance n'échappera à personne; elle montre quelle idée le jeune poëte se faisait du drame et des exigences du théâtre, au moment même où il songeait à remanier Gœtz de Berlichingen, aussitôt que « le sentiment du beau et du bon aurait pénétré plus avant dans son âme. » Quelques mois après, nous avons vu, son drame était refondu et pouvait être enfin publié. Nous avons les deux rédactions, celles de 1771 et de 1773, de cette pièce (2); il nous est donc permis de les comparer entre elles et de nous rendre ainsi compte de la valeur des changements qu'y a apportés Gœthe. Bien qu'en ait dit Lewes, il est incontestable que sous sa seconde forme le Gœtz offre un intérêt dramatique plus grand qu'il n'en avait sous la première. Sans changer l'économie de sa pièce, le poëte a écarté tout ce qui dans le cinquième acte détournait l'intérêt de son héros et choquait par trop ouvertement le sens moral; il a effacé aussi ce je ne sais quoi d'horrible qui déparait certaines scènes de la première rédaction, mais en conservant avec soin tout ce qui s'y trouvait de vraiment pathétique; l'action est en général mieux motivée, la langue plus châtiée (3). C'est bien aussi

(1) *Nachlass*, I, 43.

(2) La première rédaction avait pour titre *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisirt ;* la seconde : *Goetz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel.* — (*Gœthe's Werke*, XIII, 1-117 et IX, 1-109.) Gœthe remania sa pièce une troisième fois en 1804 pour le théâtre de Weimar; cette troisième rédaction, qui me paraît bien inférieure aux deux autres, a pour titre : *Gœtz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen, für die Bühne bearbeitet* (*Id.*, XIII, 291-401).

(3) Les changements que présentent les premiers actes sont en somme assez peu considérables ; ils se bornent à quelques scènes sans importance supprimées ou modifiées ; il n'en est pas de même dans le qua-

d'après la seconde rédaction qu'il convient de juger l'œuvre de Gœthe.

« Les temps du droit de la force en Allemagne, disait en 1770 Justus Mœser dans un article du journal d'Osnabruck (1), me paraissent avoir été ceux où notre nation a montré le plus haut sentiment d'honneur, le plus de vertu physique et une véritable grandeur nationale ; » et comparant cette époque méconnue ou calomniée au temps présent, le célèbre publiciste s'efforçait de montrer que les violences y étaient moins fréquentes, les guerres moins sanglantes et moins désastreuses, la liberté et la dignité humaine plus grandes. Gœthe nous apprend qu'il avait à Strasbourg reçu de Herder lui-même l'article de Mœser ; son Gœtz peut être regardé comme la mise en œuvre des idées qui y sont exposées, la glorification de cet âge chevaleresque représenté comme une époque de liberté, en même temps que de noble simplicité, et opposé à la corruption et à l'abaissement des temps modernes. Toutefois, pour rendre le contraste plus frappant, Gœthe fait vivre son héros non pas dans le siècle glorieux des Hohenstaufen, dont Mœser avait fait l'apologie, mais au siècle de décadence de Maximilien ; il met aux prises la société du

trième et le cinquième acte. Dans le quatrième, se trouvait le commencement, depuis supprimé, des amours d'Adélaïde et du futur empereur Charles-Quint ; mais c'est surtout dans le cinquième acte que Gœthe a modifié sa pièce. Ainsi, au début, il a retranché la scène des bohémiennes, à laquelle pourtant, dit-il dans Poésie et Vérité, il tenait tant, ainsi que la scène si saisissante entre le chef des paysans, Metzler, et l'épouse du chevalier Otto von Helfenstein, qui vient demander grâce pour son mari prisonnier. Un changement non moins important est la suppression des amours de Sickingen et d'Adélaïde ; Franz aussi, au lieu de se suicider, mourait empoisonné ; Adélaïde était tuée également sur la scène par un émissaire de la Sainte-Vehme et dans des circonstances qui révoltent.

(1) Les *Osnabrucker Intelligenzblætter*. Cet article avait pour titre : *Von dem Faustrecht* ; Mœser l'a publié dans ses *Fantaisies patriotiques* sous le titre de *Der hohe Stil der Kunst unter den Deutschen*. — *Patriot. Phantasien*, Berlin, 1778, I, 307.

Moyen Age avec l'esprit moderne ; mais dans ce conflit de deux civilisations dont l'une périt, tandis que l'autre s'élève, il ne voit d'un côté que la ruine de la liberté et de l'indépendance individuelle, la fin d'un âge d'héroïsme et de grandeur nationale, de l'autre l'avénement du despotisme, l'oppression du peuple par quelques-uns et la corruption naissante d'une génération avilie qui se précipite dans la servitude. On reconnaît à ce dessein le disciple de Rousseau.

Gœtz de Berlichingen est un des derniers représentants de l'âge héroïque qui finit ; protecteur des faibles et des opprimés, adversaire de toute domination tyrannique, il ne veut relever que de son droit et de son épée, et défie longtemps toutes les attaques auxquelles l'expose son indépendante fierté. Mais son héroïsme et sa loyauté ne peuvent le sauver ; il succombe à la fin sous les efforts et la ruse de ses ennemis. L'un d'eux est l'évêque de Bamberg ; pour s'en venger, Gœtz surprend un des nobles du prélat, Weislingen, son ancien compagnon d'armes, son ami d'enfance, mais qui depuis a quitté leur rude existence pour les plaisirs de la cour ; Weislingen, dans lequel le poëte a voulu se peindre lui-même, ainsi prisonnier de Gœtz, ouvre enfin les yeux sur les erreurs de ses dernières années, il regrette la simplicité de sa jeunesse et promet de rompre des liens avilissants ; son mariage avec Marie, la sœur de Gœtz, doit sceller sa réconciliation avec son ami et son retour à une vie plus noble. Cependant il va prendre congé de l'évêque de Bamberg, mais celui-ci ébranle d'abord par ses reproches sa résolution, et Adélaïde de Walldorff, nièce de l'évêque, achève par ses caresses ce que son oncle a commencé ; Weislingen, oubliant sa parole donnée et l'amour de Marie, reste à Bamberg, et devient bientôt l'ennemi le plus acharné de Gœtz.

Cependant la présence du vieux guerrier importune l'évêque et les amis du nouvel état de choses ; il faut le perdre à tout prix ; on le calomnie auprès de l'empereur, et Gœtz, me-

nacé de toutes parts, est obligé de prendre les armes pour sa défense. Quelques amis dévoués se joignent à lui : c'est le brave Sickingen, qui va devenir son beau-frère et le consolateur de Marie délaissée par Weislingen, Selbitz toujours intrépide, tout mutilé qu'il est, et Lerse, un ancien adversaire, qui, dans son admiration pour Gœtz, vient se ranger sous ses étendards au moment du danger. Mais Gœtz ne peut lutter contre des forces supérieures; battu en plusieurs rencontres, privé de ses meilleurs amis, il est obligé de se renfermer dans son château; il s'y voit bientôt assiégé et est contraint après une résistance désespérée de se rendre à discrétion. Les conseillers d'Heilbronn assemblés le jugent et vont sans doute le condamner, quand Sickingen le délivre. Gœtz obtient alors de se retirer dans ses terres, à la condition de ne plus porter les armes. Ce repos forcé pèse au vieux guerrier qui s'y soumet pourtant, par respect pour la foi jurée; mais une circonstance fortuite vient l'en arracher. La guerre des paysans a éclaté avec toutes ses horreurs; Gœtz, forcé de se mettre à la tête d'une bande de ces forcenés, accepte dans l'espoir d'arrêter leurs ravages; c'était ce que souhaitaient ses ennemis; il est mis au ban de l'empire. Battu par les troupes envoyées contre les révoltés, blessé dans la mêlée, il est fait prisonnier et jeté dans un cachot, où il attend sa sentence de mort.

Il ne reste qu'un espoir, c'est d'obtenir sa grâce de Weislingen, chef des troupes impériales. Marie est chargée de cette pénible mission. Weislingen, lui aussi, tout victorieux qu'il est, touche à sa fin. Maximilien va mourir, et Charles est déjà désigné pour lui succéder; l'ambitieuse Adélaïde accepte les hommages du futur empereur, et pour ne plus avoir à craindre son mari outragé, elle ne recule pas devant un crime. Le poison que lui donne son propre page a déjà produit ses effets; Weislingen se meurt, en proie à un mal secret, dont il ignore la cause. C'est alors que Marie vient le supplier en faveur de Gœtz. Rien de plus émouvant que cette entrevue

entre le prétendant parjure et celle qu'il a trahie. Cette scène était plus longue dans la première rédaction; Gœthe l'a abrégée, mais en la rendant plus dramatique. Au moment où il déchire la sentence de mort de Gœtz, Weislingen apprend de la bouche même de Franz qu'il meurt du poison que celui-ci lui a donné par l'ordre d'Adélaïde. Marie est vengée. Toutefois l'épouse adultère ne profitera pas de son crime; Franz s'est fait justice à lui-même en se jetant dans le Main; les juges de la Sainte-Vehme condamnent Adélaïde à périr. La trahison porte ainsi avec elle son châtiment; mais la loyauté ne doit pas être plus heureuse. Georges, le page fidèle et dévoué, a été tué; le brave Selbitz aussi a péri; Gœtz lui-même approche de sa fin; une dernière consolation l'attend cependant; Marie lui apporte sa grâce; il meurt ainsi libre; mais avec lui semble disparaître tout ce qu'il y avait encore de noble et d'indépendant sur terre.

Je ne puis mieux terminer cette analyse de la pièce de Gœthe qu'en donnant ici la traduction de la scène dernière, où le poëte nous montre son héros saluant une dernière fois la nature et repassant dans ce moment suprême, au milieu des siens qui l'entourent, les souvenirs de son passé : image d'un temps qui n'est plus, mais mourant sans faiblesse et en invoquant encore au dernier instant la liberté, qui a été la passion de toute sa vie.

Gœtz. — « Dieu tout puissant, qu'on est bien sous ton ciel, qu'on s'y sent libre! Les arbres se couvrent de bourgeons et le monde espère. Adieu, vous tous qui m'êtes chers! mes racines sont coupées, ma force s'incline vers le tombeau...—Au jour de notre mariage, Elisabeth, je ne pressentais pas que je dusse mourir ainsi. Mon vieux père nous bénit, et sa prière promettait une postérité de nobles et braves rejetons. Tu ne l'as pas exaucé, ô Dieu, et je suis le dernier de ma race. — Lerse, ta vue me réjouit à l'heure de la mort plus qu'au milieu de la bataille. Autrefois mon esprit conduisait le tien ; aujour-

d'hui, c'est toi qui me soutiens. Ah! que ne puis-je voir Georges encore une fois, me réchauffer à sa vue! Vous fixez les yeux en terre, vous pleurez. — Il est mort. — Georges est mort. — Meurs, Gœtz! Tu t'es survécu à toi-même, tu as survécu à tout ce qui était noble..... Que mon âme se dégage de ses liens! — Pauvre femme! Je te laisse dans un monde corrompu. Lerse, ne l'abandonne pas! Fermez vos cœurs plus soigneusement que vos portes. Les temps de la fraude approchent, et il lui a été donné d'agir en toute liberté. Les indignes gouverneront par la ruse, et les cœurs nobles tomberont dans leurs piéges... Selbitz est mort, et notre bon empereur et Georges aussi. — Donnez-moi un peu d'eau. — Lumière céleste! Liberté! Liberté! » (Il meurt.)

Elisabeth. — « Là-haut, là-haut, près de toi. Le monde est une prison. »

Marie. — « Cœur noble et généreux! Malheur au siècle qui t'a repoussé! »

Lerse. — « Malheur à la postérité qui te méconnaîtra. »

Le caractère tout moderne de cette scène ne saurait être mis en doute; mais elle n'en devait que plaire davantage aux contemporains. Le cri d'indépendance qui y retentit, cette malédiction prononcée contre la corruption du jour ne leur étaient point inconnus; c'était comme un écho de Rousseau qu'ils retrouvaient ici. Gœtz est un enfant de la nature; s'il meurt persécuté et captif, c'est pour n'avoir pas voulu contrevenir à ses lois saintes, pour être resté fidèle à l'antique droiture, pour n'avoir point consenti à suivre les mœurs nouvelles; comment dès lors le héros de Gœthe n'aurait-il pas été accueilli avec faveur par la génération contemporaine? Ce qui ne devait pas moins charmer les esprits, c'était de voir dans la pièce du jeune poëte la glorification d'un passé méconnu et oublié, et d'y trouver cette fois, non pas des mœurs de convention et la fausse grandeur des héros de Klopstock et des

Bardensaenger, mais des mœurs vraiment nationales et un héros véritablement allemand. Ce fut là aussi ce qui frappa tout d'abord la critique, et cela seul suffisait, comme le remarquaient les Annonces de Frankfort (1), pour assurer le succès de la pièce de Gœthe. Ce qui ne devait pas moins y contribuer, c'était l'originalité des caractères, c'était cette fidélité, cette vérité de couleur locale que le poëte avait répandue sur toute son œuvre, et qui, entraînant le lecteur, ne lui permettait pas d'en remarquer les défauts (2); enfin ce style large et naturel, cette langue franche et originale, qui contrastait avec l'emphase de l'*Ugolino* et la prose ampoulée de l'*Hermannschlacht* (3).

Par tous ces côtés Gœtz répondait à merveille à ce qu'on exigeait alors du poëte, et, comme plus tard Werther, il devait enthousiasmer la génération de la *Sturm und Drangperiode;* par là encore il était appelé à faire une révolution dans l'art dramatique et devait susciter de nombreuses imitations. Mais si, au point de vue de la conception poétique, la pièce nouvelle méritait des éloges, comme œuvre d'art elle n'en doit pas moins être sévèrement jugée. Ce n'est pas impunément que Gœthe a faussé la vérité historique ; en montrant dans la ruine de la chevalerie, non la victoire d'un nouvel ordre de choses sur une civilisation condamnée à périr, mais la destruction de ce que le monde renfermait alors de plus noble et de plus grand, il a amoindri l'intérêt dramatique de son sujet. Gœtz ne représente plus la lutte nécessaire de principes opposés, le tableau émouvant de la victoire fatale d'une raison supérieure sur l'ignorance et la routine ; il tombe victime des passions mauvaises conjurées pour sa perte ; aussi il meurt sans consolation, et la pièce dont il est le héros laisse je

(1) 20 août 1773, p. 555.

(2) *Deutscher Merkur*, sept., 1773.

(3) *Frankfurter Anzeigen*, *id*. Il est à remarquer que le critique blâme Gœthe d'avoir affecté de supprimer l'article ; on sait que c'était un reproche qu'on faisait ordinairement à Herder.

ne sais quelle impression de tristesse et de découragement que le ton élégiaque de la dernière scène ne saurait effacer.

Mais un reproche plus grave qu'on doit adresser à l'œuvre de Gœthe, c'est le manque d'unité qui y règne ; c'est une « histoire dramatisée, » comme il désignait lui-même la première rédaction ; ce n'est pas un drame véritable. Les premiers critiques sentaient déjà ce défaut, quand ils se déclaraient impuissants à caractériser le Gœtz (1). On ne voulut pas moins voir dans cette pièce un « drame shakspearien, » et il est incontestable, comme Gœthe le déclare lui-même (2), qu'elle doit sa naissance à l'étude attentive que le jeune poëte venait de faire du tragique anglais. Mais s'il a emprunté souvent à son modèle l'art de peindre et de présenter des situations émouvantes, il l'a bien plus imité dans ses qualités extérieures que dans ce qui fait la vie et l'essence de son théatre ; s'inspirant à tort des histoires, œuvres de la jeunesse de Shakspeare, bien plus que des drames de son âge mûr, il a rejeté comme inutile, non-seulement l'unité de lieu et de temps, mais jusqu'à l'unité d'action. Cet exemple ne devait être que trop imité des poëtes de l'école des *Génies*, et c'est ainsi que le Gœtz de Berlichingen, tout en marquant une ère de rénovation, inaugure en même temps une période de confusion pour le théâtre allemand.

Ce drame n'en rencontra pas moins des éloges presque unanimes. Le critique qui en parla d'abord dans le Mercure avait bien essayé d'en faire ressortir les défauts, mais l'année suivante Wieland réforma lui-même le jugement de son collaborateur, et prit la défense du jeune poëte. On avait appelé Gœtz un beau monstre. « Soit, dit-il (3) ; puissions-nous

(1) Schmid l'appelait dans le Mercure « un beau monstre, que les Linnés de la critique regardaient avec étonnement, incertains dans quelle classe ils devaient le ranger. »

(2) *Dichtung und Wahrheit*, Liv. XIII.

(3) *Deutscher Merkur*, juin 1774.

seulement avoir beaucoup de pareils monstres ! Il serait alors bien facile d'avoir de véritables chefs-d'œuvre. Qui l'a lu ce drame, en effet, sans sentir, — quand même il ne saurait dire ni pourquoi ni comment, — qu'aucune autre lecture ne l'a saisi avec une pareille force, aussi grandement intéressé, aussi puissamment ému, ne lui a fait partager aussi complètement depuis le premier jusqu'au dernier trait l'enthousiasme du poëte, ou attaché avec le même intérêt au spectacle ininterrompu des tableaux animés qu'en vrai magicien il fait passer devant nos yeux ? »

Wieland n'était ici que l'interprète des contemporains; l'œuvre de Gœthe fut, en effet, accueillie avec un empressement qui dépassa tout ce qu'il avait pu espérer. « Je m'en remets, écrivait-il au mois d'août 1773, et non sans fierté, à Kestner (1), à la bonne nature de mon Gœtz ; il vivra et fera son chemin: C'est un enfant des hommes et un des meilleurs, malgré bien des défauts. Beaucoup se sont scandalisés du costume et de quelques rudesses ; toutefois mon succès est déjà tel qu'il m'étonne. » Ce succès devait encore grandir cependant. On s'accordait, et l'auteur tout le premier, à regarder le Gœtz comme peu fait pour la scène (2) ; il fut joué néanmoins et rencontra même à Berlin un accueil inaccoutumé ; les imitations auxquelles il donna bientôt naissance vinrent montrer encore combien le poëte avait parlé au cœur des contemporains. Néanmoins son œuvre devait aussi trouver des contradicteurs, et elle n'en eut pas de moindres que Lessing et le grand Frédéric.

Le critique qui s'était élevé avec tant de force à la fin de la Dramaturgie contre les théories novatrices de Gerstenberg et de Herder, ne pouvait qu'être irrité de voir réussir une pièce

(1) *Gœthe und Werther*, 179.

(2) Quelles merveilles, disait Wieland dans le Mercure, le génie qui a produit une pareille œuvre ne donnerait-il pas sur notre scène, s'il s'imaginait d'écrire des drames qu'on pût représenter ? »

qui en était la mise en pratique. Le succès que rencontra le drame de Gœthe sur le théâtre de Berlin remplit aussi Lessing de dépit. « Je crains bien, écrivait-il à son frère (1), que les applaudissements obtenus à Berlin par Gœtz de Berlichingen ne fassent aussi peu d'honneur à cette ville qu'à l'auteur. » Les excès des émules de Gœthe n'étaient pas propres à le faire changer d'opinion ; et l'indifférence seule que lui inspirait alors tout ce qui se rapportait au théâtre put l'empêcher « de se scandaliser, comme il le dit, du désordre où était tombée la scène allemande, et de s'attaquer à Gœthe malgré tout son génie. » Mais, on le comprend sans peine, le Gœtz devait rencontrer une opposition encore plus grande de la part de Frédéric II. Comment aussi le disciple de Voltaire aurait-il pu voir autrement qu'avec mépris le succès qui s'attachait « à une imitation détestable des mauvaises pièces anglaises, » comme il appelait l'œuvre du poëte novateur, et ne pas s'indigner des applaudissements donnés à d'aussi « dégoûtantes platitudes (2)? » Il était dans l'ordre que l'apologiste de la Henriade s'attaquât au Gœtz ; que l'ami du plus illustre représentant du classicisme poussât un cri d'alarme à l'apparition de la première œuvre romantique. Le drame de Gœthe, en effet, inaugure la révolution qui, sous le nom de romantisme, transformera la littérature européenne tout entière ; il marque l'avénement en Allemagne d'une poésie vraiment moderne et nationale ; et ce n'est pas par un concours fortuit de circonstances que le promoteur de cette révolution en Angleterre, Walter Scott, a débuté dans la carrière des lettres par une traduction du Gœtz, et que le fondateur du roman historique s'est d'abord inspiré de l'œuvre qui, pour la première fois, avait été pénétrée et animée d'une vie puissante et nouvelle par le véritable sentiment de l'histoire.

(1) 11 nov. 1774. *Werke*, XII, 421, éd. Lachm.
(2) Hillebrand, *Die deutsche Nationalliteratur*, II, 113.

II.

Comme dans l'histoire de la littérature allemande, la publication de Gœtz de Berlichingen fait époque dans la vie de Gœthe : elle marque la fin de ses *Années d'apprentissage*, la date de son affranchissement définitif. Il était difficile que l'auteur d'une œuvre aussi puissante et originale restât plus longtemps soumis à une direction étrangère. Le succès qui accueillit son drame (1) n'avait pas encore ébloui le jeune poëte qu'il avait déjà secoué une tutelle importune, et désormais rien ne viendra plus entraver son indépendance d'écrivain. Herder lui-même, maintenant tout à ses études de théologie, allait bientôt s'isoler de ses amis de Darmstadt. Ainsi, au lendemain même du jour où ils venaient de s'unir dans une action commune, une séparation était imminente entre le maître et le disciple : rien cependant ne paraissait tout d'abord la rendre prochaine.

Vivre près de Herder avait été depuis son départ de Strasbourg la pensée habituelle de Gœthe (2) ; le souvenir de la rude discipline à laquelle ce maître inflexible l'avait soumis, la dureté de ses reproches mêmes ne purent le détacher de lui ; il ne cessa de le prendre pour confident de ses pensées et de ses travaux, et nous avons vu qu'après l'avoir terminé il s'était aussitôt empressé de lui communiquer son Gœtz de Berlichingen. Le retard que mit Herder à lui renvoyer son manuscrit put bien alarmer Gœthe ; il ne l'indisposa point contre son ami. Bientôt même les paroles d'encouragement et d'éloges que Herder fit entendre à la fin de son traité sur Shakspeare, la publication du discours d'Erwin dans les

(1) « Le grand succès que son drame a eu, écrivait Merck le 14 février 1774, lui a tourné un peu la tête. » *Merck's Briefe*, III, 82.

(2) *Nachlass*, I, 40, juillet 1772. — « Il ne se passe pas de jour que je ne m'entretienne avec vous et que je ne pense bien souvent s'il m'était permis seulement de vivre près de lui. » V. pl. haut, p. 448.

Feuilles sur l'art allemand, en pénétrant le jeune poëte de reconnaissance, vinrent augmenter encore une amitié déjà si vive. L'affection qu'il ressentait pour Caroline Flachsland ajoutait encore à ces rapports un charme particulier (1). La lettre du 5 décembre 1772, que j'ai déjà citée plus d'une fois, est un monument précieux des sentiments qui animaient alors Gœthe pour Herder : affection, soumission, confiance sans bornes, voilà ce que le disciple éprouvait pour son maître. Les sévérités mêmes du « doyen » lui paraissaient utiles et salutaires. Un premier refroidissement dans ces relations si intimes ne devait pourtant pas tarder à se produire.

Les vers de circonstance étaient à la mode dans la société de Darmstadt ; on en adressait à ses amis, on en faisait aussi parfois contre eux. Une pièce de vers à Psyché (c'était le nom poétique de sa fiancée), — la *Consécration du Rocher*, — avait indisposé Herder contre Gœthe, « ce prêtre d'idoles égaré, » qui « chantait sans mission. » Il riposta avec une âpreté qui irrita le jeune poëte (2). On finit cependant bientôt par oublier un différend dans lequel les torts paraissent avoir été réciproques. L'affection des deux amis était trop vive pour qu'il en fût autrement. « Son amitié, écrivait à cette occasion Herder à sa fiancée, m'est une image de la plus belle âme que je ne voudrais voir obscurir par aucune ombre. » Cependant les causes d'éloignement ne manquaient pas. Gœthe et Merck ne tardèrent même pas à recommencer leurs attaques. Etait-ce pour se venger? Est-ce accès d'orgueil ou simple penchant

(1) *Ma* sœur Caroline est un ange, écrit-il à Herder, et comme elle t'aime ! Cela nous a fait rêver bien des paradis. » *Nachlass*, I, 45.

(2) Je vous avoue, écrivait Gœthe à Herder à cette occasion, que votre réponse à la *Felsweihe* m'a irrité et m'a fait vous traiter de bigot intolérant... Avais-je tort de faire entendre quelques paroles attristées et fallait-il pour cela tout mettre à feu et à sang! Je le sais, c'est là votre manière d'agir et vous ne vous en déshabituerez pas. Soit. Mais à l'avenir je me garderai d'empiéter sur le droit que vous avez de faire passer à votre fiancée quelques heures mélancoliques. » *Nachlass*, III. 265 et I, 41.

à la satire? Je ne le saurais dire, et l'un et l'autre est possible; mais Herder écrivit alors une *Fable* ou *Allégorie pour Gœthe* (1), dans laquelle il persifflait son ancien disciple. Celui-ci fut justement froissé. Herder toutefois s'en émut peu; Gœthe, disait-il (2), reviendrait de lui-même. Il ne se trompait pas. Cependant une lettre du jeune pasteur à Georges Jacobi, dans laquelle il paraît avoir parlé avec peu de ménagement de ses amis de Darmstadt, vint tout envenimer. Elle fut bientôt connue de tout le monde, bien que Jacobi prétendît ne l'avoir montrée qu'à son frère. Merck jeta les hauts cris, et Herder embarrassé s'empressa d'écrire à Gleim et à sa fiancée pour faire disparaître cette lettre malencontreuse (3). L'affaire fut ainsi étouffée, mais ces malentendus perpétuels, entretenus par Leuchsenring, devaient finir par amener une rupture.

Une raison plus puissante la rendait d'ailleurs inévitable : c'était la divergence qui se manifestait déjà entre les tendances nouvelles de Herder et celles de ces amis de Darmstadt et en particulier de Merck. Chaque jour Herder s'éloignait davantage des doctrines de l'Aufklærung et semblait incliner vers les doctrines de je ne sais quel mysticisme idéaliste ; la reprise de ses relations avec Hamann, sa rupture prochaine avec Nicolaï marquent et caractérisent en quelque sorte cette évolution de la pensée du grand écrivain. Merck, au contraire, restait fidèle à son rationalisme d'autrefois, et en ce moment même il entrait à la rédaction de la Bibliothèque universelle que Herder était sur le point de quitter. Tout ainsi tendait à séparer deux amis entre lesquels n'existait plus la communauté d'idées qui les avait autrefois rapprochés. La rupture fut aussi bientôt consommée. Elle eut lieu au commencement de 1773 ; mais elle ne s'étendit point

(1) *Nachlass*, I, 46 (Fév. 1773).
(2) *Nachlass*, III, 483 (24 mars 1773).
(3) *Nachlass*, *id.*, *id.* — *Von und an Herder*, I, 31.

tout d'abord jusqu'à Gœthe. Le jeune poëte oublia encore ses griefs. Le départ prochain de sa sœur Cornélie, fiancée à Schlosser, et de Mlle Flachsland, celui de Merck et de sa femme, en venant l'attrister, le prédisposaient d'ailleurs à l'indulgence (1). Seulement Leuchsenring paya pour tous; Gœthe persiffla sans pitié, dans *Peter Brei*, cet esprit tracassier et ridicule. Mais la petite société de Darmstadt, déjà si divisée, allait se disperser pour ne plus se retrouver. Caroline Flachsland fut la première qui s'éloigna.

Après deux ans d'hésitations et de délais, le moment était venu où Herder devait enfin aller chercher sa fiancée. Les projets de changement qu'il avait nourris un instant étaient pour longtemps ajournés, et son installation à Bukebourg paraissait durable; il pouvait donc songer à y faire venir celle qui devait être sa compagne et son mariage fut décidé. Cette nouvelle et celle de l'arrivée de son ami fut un bonheur pour Gœthe. Dès la fin de l'année précédente, il lui avait offert l'hospitalité dans la maison de son père; depuis lors il attendit avec impatience le moment toujours retardé du passage du jeune pasteur par Frankfort, et, non content de le recevoir, il l'accompagna à Darmstadt, où devait se célébrer son mariage (2). Ainsi rien ne paraissait changé dans les rapports des deux amis, et cependant, pour quelque temps du moins, toute relation cessa presque aussitôt entre eux. Cet éloignement momentané eut-il pour cause quelque nouveau froissement que le caractère de Herder expliquerait trop bien? Nous l'ignorons, mais cela n'était point nécessaire; la force des choses devait amener fatalement une séparation prochaine entre deux esprits aussi différents que l'étaient le critique et le poëte. Avec son infatigable activité, s'occupant sans cesse de quelque étude nouvelle, sans cesse explorant quelque province encore inconnue de la pensée et de la

(1) *Gœthe und Werther*, 160.

(2) *Nachlass*, I, 44 et III, 489. Avril 1773— *Gœthe und Werther*, 162.

science humaine, Herder avait exercé sur Gœthe, tant que celui-ci avait été incertain de sa vocation ou en voie de se former, l'influence la plus féconde : les enseignements, comme l'exemple, du célèbre écrivain avaient hâté le développement et avancé la maturité du jeune poëte encore attardé par les erreurs inséparables d'une éducation incomplète. Tout changea le jour que l'auteur de Gœtz fut arrivé à la pleine conscience de son talent et qu'il vit clairement son but ; non-seulement la tutelle de Herder cessait désormais de lui être utile, mais elle pouvait lui être dangereuse : il devenait naturel dès lors qu'il cherchât à s'en affranchir. Sa voie et celle de son maître étaient maintenant différentes ; il était inévitable qu'ils se séparassent. Herder semblait le pressentir depuis longtemps.

Dans la fable, dont j'ai parlé plus haut et dans laquelle il blâmait l'humeur remuante et aventureuse de son disciple, le critique se représente sous l'image d'un faucon, solitaire au milieu des forêts de la Westphalie, jeune encore, mais brisé avant le temps dans sa force ; un pivert (1) arrive des bords du Mein, moqueur et fier ; il rit de l'abattement et de la détresse du pauvre faucon ; mais bientôt celui-ci sent revenir en lui le feu de la jeunesse, il retrouve la vigueur de ses ailes et prend son essor, laissant derrière lui le pivert étonné. Cette allégorie qui, non sans raison peut-être, offensa Gœthe, et dans laquelle Herder traitait avec un si singulier dédain le jeune poëte, au moment même où il achevait son Gœtz, symbolise assez bien la séparation des deux écrivains et les tendances diverses auxquelles ils vont désormais obéir. Depuis ses débuts, si l'on excepte son traité de l'Origine du langage et quelques discours ou pièces de vers, Herder ne s'était fait connaître que par des ouvrages de critique litté-

(1) On avait à Strasbourg donné à Gœthe le surnom de *Specht* (pivert). « J'ai vu un pivert empaillé, ce n'est pas un oiseau vulgaire », dit-il lui-même dans une lettre à Herder. *Nachlass*, I, 27.

raire; mais, dès son séjour à Riga et surtout depuis son départ de cette ville, il s'était livré aux études les plus approfondies et les plus variées de théologie et d'exégèse ; il était temps que le jeune pasteur fît connaître le résultat de ses recherches dans ces questions qui le touchaient de si près. En ce moment même il rassemblait les derniers matériaux de son *Ælteste Urkunde des Menschengeschlechts,* commentaire original et hardi de la Genèse, et il préparait ses *Provinciales*, où il jugeait si sévèrement les théologiens du jour. Ces deux ouvrages, qui vinrent l'année suivante, ainsi que *Encore une philosophie de l'histoire*, frapper d'admiration les contemporains, montrèrent le talent du grand écrivain sous un jour tout nouveau ; mais ces travaux si vastes le détournèrent aussi, au moins pour un temps, des études de critique, et, en l'engageant dans une voie nouvelle, ils mirent un terme à l'influence qu'il avait, depuis la publication des Fragments, par ses écrits comme par ses enseignements, exercée sur le développement de la littérature nationale: son œuvre était finie, celle de Gœthe commençait.

Pour qu'une révolution soit féconde et durable, il ne suffit pas qu'elle détruise, ni même qu'elle ouvre des horizons inconnus, il faut que sur les ruines du passé elle crée et édifie. Par sa critique originale, Herder avait renversé les dernières entraves du classicisme ; en remontant aux traditions nationales, en remettant en honneur la poésie populaire, il avait montré les sources où la littérature allemande devait puiser. Gœthe vint achever ce que le critique avait commencé. Avec Gœtz il créa le drame moderne; avec Werther il allait ouvrir une mine nouvelle d'inspiration et de poésie; et si, emportés par l'ardeur révolutionnaire qui l'avait animé lui-même, ses imitateurs compromirent cette œuvre de régénération, pour lui il devait, en modifiant plus tard sa première manière, en unissant à une conception originale l'imitation de l'antiquité, donner à la poésie allemande une forme

à la fois moderne et classique dans le sens le plus large du mot et la porter à son plus haut point de perfection.

Ainsi après un tiers de siècle de lutte et d'efforts l'Allemagne se retrouvait maîtresse d'elle-même; affranchie du joug de l'étranger, revenue à la conscience de son génie national, elle avait reconquis son rang littéraire parmi les peuples voisins, et, après avoir été si longtemps notre imitatrice, Herder pouvait se féliciter que nous l'imitions à notre tour (1). Le critique avait le droit de s'en enorgueillir. Si la lutte, nous avons vu, avait été engagée par Lessing, nul plus que lui n'avait contribué à la victoire qui la termina : victoire mémorable, s'il en est dans l'histoire des idées littéraires, et dont les conséquences ne devaient pas se borner à sa patrie. Le mouvement révolutionnaire dont elle avait pris l'initiative, en effet, allait bientôt se propager au loin. En Angleterre il devait hâter l'affranchissement de la littérature nationale, commencé par Burns et William Cooper, et ce fut des œuvres des restaurateurs de la poésie allemande que Byron et ses émules s'inspirèrent pour l'achever. En France même le mouvement romantique de 1830, bien que fait au nom d'Homère et de Shakspeare, a son point de départ dans les œuvres de Gœthe et de Schiller et continue ainsi la révolution littéraire inaugurée en Allemagne. Voilà ce qui fait l'importance de l'époque que je viens d'étudier et ce qui donne à son histoire un si puissant intérêt. C'est la lutte de deux systèmes littéraires opposés qu'elle représente, la ruine de l'influence latine de la Renaissance et, avec le réveil de l'esprit national, le triomphe du génie germanique. Ce n'est rien moins qu'une nouvelle ère poétique qui commence.

(1) *Zur Lit. und Kunst*, VII, 57.

FIN

ERRATA

—

Page	4, *note*	1,	Hildebrand,	*Lisez*	Hillebrand,
—	10, *ligne*	21,	distinguèrent,	—	distinguaient.
—	13, —	15,	fut,	—	fût.
—	37, —	31,	anécréontiques,	—	anacréontiques.
—	38, —	20,	pousse,	—	poussé.
—	44, —	21	Aufklœrung,	—	Aufklærung.
—	49, —	30,	aussi que bien,	—	aussi bien que.
—	59, —	26,		*supprimer*	alors.
—	63, —	45,	il en publia même sous,	*lisez*	il en publia même un sous.
—	88, —	24,	en sa faveur,	—	à sa faveur.
112,114,143,	—20,13,		Wolf,	—	Wolff.
—	135. —	3,	Tiburnrood,	—	Tyburnroad.
—	176, —	28,	naturellement,	—	mutuellement.
—	240, *note*	3,	Lachn,	—	Lachm.
—	251, —	28,	écrit,	—	publié.
—	252, —	22,	éerivain,	—	écrivain.
—	253, —	2,	*Waeldehen*,	—	*Waeldchen*.
—	271, *ligne*	3,	moyen,	—	manière.
—	328, *note*	2,	*and*,	—	*und*.
—	367, *ligne*	26,	premiers,	—	derniers.
—	452, *note*	1,	15 sept. et 4 oct.,	—	15 sept. (4 oct.)
—	458, —1. *l*.	2,	aux principes,	—	au principe.



TABLE DES MATIÈRES

LIVRE SECOND

Premières années de Herder.

(1762-1770.)

LIVRE TROISIÈME

Herder et Gœthe.

Fin de la lutte contre l'école classique et affranchissement définitif de la littérature allemande.

(1770-1773.)

Paris. — Typ. A. PARENT, rue Mr-le-Prince, 29-31.



PARIS. — TYP. A. PARENT, RUE MONSIEUR-LE-PRINCE, 29-31.



